Samuel Gili Gaya

ESTUDIOS SOBRE EL RITMO

Edición de
Isabel Paraíso

Biblioteca Española de Lingüística y Filología

ISTMO

El presente volumen reúne por vez primera la totalidad de trabajos de Samuel Gili Gaya sobre un tema cuya indagación le apasionó a lo largo de toda su vida: el ritmo. El ritmo en todas sus facetas: como fenómeno mental y corporal del hombre, el ritmo de la prosa literaria española, el ritmo del habla coloquial, el ritmo de la versificación clásica española, el ritmo de la versificación libre.

El lector encontrará aquí trabajos magistrales, como *El ritmo en la poesía contemporánea* e *Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello,* junto a otros llenos de sugerencias y de muy difícil acceso, por ejemplo *Observaciones sobre el ritmo en la prosa española.* Además, esta edición ofrece en primicia resúmenes de lecturas y textos inéditos de Gili Gaya, como las páginas de un proyectado ensayo sobre el ritmo, que luego se transformaría en ciclo de conferencias.

El presente volumen, en definitiva, muestra una teoría coherente y elaborada sobre un campo tan complejo y fugitivo como es el fenómeno rítmico y sus manifestaciones en la lengua y literatura españolas.

Estudios sobre el ritmo

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA

dirigida por *José Polo*

Samuel Gili Gaya

ESTUDIOS SOBRE EL RITMO

Volumen preparado por

Isabel Paraíso

Istmo/Madrid

Diseño de la cubierta: Vicente A. Serrano

Primera edición: 1993

© Herederos de Samuel Gili Gaya
© Isabel Paraíso: de la compilación y notas
© Ediciones Istmo, S.A. para España
y todos los países de lengua española
c/ Colombia, 18; 28016 Madrid
Tel: 345 41 01 Fax: 359 24 12

ISBN: 84-7090-271-7
Depósito Legal: M.16.700-1993

Fotocomposición: Fotojae, c/ San Enrique, 16, Madrid.
Imprenta: Lavel, Pol. Ind. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid).

Impreso en España / *Printed in Spain*

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN

Introducción: el ritmo para S. Gili Gaya 9
Primeros estudios: búsqueda de ritmo en los elementos fónicos aislados. Ayuda de la fonética experimental 12
Estudios sobre el ritmo. La prosa y el verso libre 15
El ritmo del verso tradicional español. Estudios métricos 25
Apéndices 30
Bibliografía 35
— *Bibliografía de S. Gili Gaya* 35
— *Principales estudios citados o utilizados por S. Gili Gaya en sus trabajos sobre el ritmo* 37

Primera parte

ESTUDIO FONÉTICO DE LA ENTONACIÓN

I. La entonación en el ritmo del verso 43

Segunda parte

ESTUDIOS SOBRE EL RITMO (PROSA Y VERSO LIBRE)

II. Observaciones sobre el ritmo en la prosa española 55
III. El ritmo en la poesía contemporánea 63
IV. El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria 99

Tercera parte

ESTUDIOS MÉTRICOS

V. Introducción a los estudios ortológicos y métricos de A. Bello 115
VI. Andrés Bello y los fundamentos de la métrica española 159

APÉNDICES

1. Perspectiva histórica 171
2. Landry 187
3. Una primera redacción de *El ritmo en la poesía contemporánea* 189
4. Reseña a *Ensayos sobre estilística española* 197
5. Preliminar 203

CONCLUSIÓN 207

ÍNDICES AUXILIARES

1. Índice onomástico 213
2. Índice de materias 217

Presentación

Introducción: el ritmo para S. Gili Gaya

El ritmo fue para el ilustre académico de la Lengua una de las preocupaciones troncales de su mente, podríamos decir con las palabras que él mismo aplica a Andrés Bello[1]. «Con frecuencia —prosigue Gili Gaya—, la firme contextura intelectual que advertimos en la obra de los hombres egregios, nace de que ésta no es más que el desarrollo tenaz de ilusiones y proyectos concebidos en la primera juventud [...]. Son las ideas-clave, que dan dirección y sentido a una trayectoria intelectual entera». Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que el ritmo fue para don Samuel una idea-clave de su vida intelectual, un núcleo de problemas a los que vuelve una y otra vez a lo largo de toda su trayectoria.

Hay que señalar también que los estudios rítmicos de don Samuel no son una tarea exenta, adánica; por el contrario, se encuentran gustosamente insertos en la línea trazada por don Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, y más concretamente conectados con la obra de don Tomás Navarro Tomás. A lo largo de sus primeros trabajos, el joven Gili Gaya tendrá presente la abundante producción de su maestro, y sólo tras la obligada separación de ambos después de la guerra civil, exiliado Navarro Tomás en el estado de New York, el contacto entre ellos no será tan fluido y fecundo. En este momento, la labor investigadora de ambos continuará por las líneas previamente trazadas, pudiendo encontrarse tanto confluencias doctrinales entre ellos como alguna divergencia menor.

Junto al magisterio constante y a la gran influencia de Navarro Tomás en la obra de don Samuel, hallamos también de modo secundario el aporte del otro gran investigador de este período sobre el ritmo español (literario, en este caso): Amado Alonso. Sa-

[1] En su «Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello» (1955).

muel Gili Gaya y Amado Alonso, ambos formados en el Centro de Estudios Históricos, son los dos estudiosos por excelencia del ritmo de la prosa española.

Don Samuel comienza estudiando el ritmo en el verso y en la prosa española por medio de los instrumentos de Fonética Experimental, y sólo progresivamente irá interesándose por otros elementos generadores de ritmo y no fónicos (1938, 1956). Amado Alonso, desde la vía estilística, estudia la prosa de Valle-Inclán en una tesis doctoral de la cual extraerá un artículo («Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán», 1928). Y bastante más tarde aparecerán tres trabajos fundamentales en el campo de lo rítmico: el extraordinario libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940), donde analiza el ritmo del verso libre en el poeta chileno, y los hermosos artículos —aparecidos póstumamente— «El ritmo de la prosa» y «La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán» (1955 ambos), en los cuales muestra la existencia y la fuerza del «ritmo de pensamiento».

Las convergencias entre ambos investigadores no se agotan en el conocimiento recíproco y la pasión común por el ritmo hispánico: Durante los años 1930-1955, Gili Gaya proyectó un largo y definitivo «ensayo» sobre el ritmo prósico español, que recogiera los aportes de sus diversos artículos dedicados al tema. Por su parte, Amado Alonso dejó al morir, entre sus «trabajos en prensa y en preparación», uno titulado *Historia del ritmo de la prosa española* [2].

Otro libro que impresionó vivamente a don Samuel fue el de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño *Seis calas en la expresión poética española* (1951). Lógicamente hubiera debido conducirle al examen de los factores morfosintácticos y semánticos como generadores de ritmo. Sin embargo, al igual que sucedió con el primer trabajo de Amado Alonso, Gili Gaya lo cita admirativamente, pero no pasa a estudiar las consecuencias rítmicas derivadas de la reaparición en el texto de lexemas y sintagmas en diversas agrupaciones retórico-sintácticas.

Para sus estudios sobre el ritmo, Samuel Gili Gaya parte, al igual que Navarro Tomás y toda la escuela del Centro de Estudios

[2] Cfr. *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos,* Buenos Aires, sin ed., 1946, pág. 44.

Históricos, de una concepción global del fenómeno rítmico. En sus distintos trabajos —a los que venimos aludiendo mediante la fecha de su publicación, dejando la cita completa para la bibliografía final— aparece definido el ritmo como «repetición regular de un fenómeno» (1926), o «repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias» (1938 y 1956), o «recurrencia, repetición igual o aproximada de algo ya vivido» (1956). En definitiva, ritmo significa reaparición de cualquier elemento susceptible de ser percibido por el hombre.

Esta concepción procede de la Psicología alemana de comienzos de siglo. (Es conocida la gran comunicación intelectual existente entre España y Alemania en esas décadas; la Institución Libre de Enseñanza es quizá el exponente más destacado de ella). La teoría de E. Meumann —autor reiteradamente citado por don Samuel—, reforzada luego por F. Saran, concibe el ritmo como algo que nace del propio hombre. Es un complicado proceso mental mediante el cual el ser humano agrupa sensaciones auditivas en un sistema de imágenes dispuesto sobre base temporal.

Por otra parte, el fisiólogo y psicólogo W. Wundt piensa que el hombre toma conciencia del ritmo a partir de sus sensaciones musculares, de fuera a dentro. Las sensaciones musculares, como por ejemplo el caminar y el respirar, originan en el hombre «imágenes temporales», es decir, puntos de referencia temporal, ya que el hombre no puede percibir el tiempo en cuanto tal, en abstracto. Las imágenes temporales están conectadas con otras de velocidad y duración. Por lo tanto, es la fisiología del hombre la que fundamenta su percepción del ritmo. Además, el ritmo genera en el hombre un sentimiento de placer, anclado en las tensiones y distensiones musculares. (Esta última idea reaparecerá con frecuencia en Gili Gaya, y también la encontraremos en Amado Alonso. Un resumen de las ideas rítmicas de Wundt se encuentra recogido por nuestro autor en el trabajo «Perspectiva histórica», que aportamos en el apéndice I de este volumen).

En el caso del lenguaje, concibe don Samuel el ritmo como un fenómeno complejo. Por eso lo llama a veces «ritmo total», destacando que es suma de diversos «ritmos» o factores fónicos, generadores cada uno de ellos de sensaciones rítmicas: intensidad, tono, acento,

metro (en el caso del verso), etc. Además de este «ritmo total» fónico, distinguirá, con Amado Alonso y con Meumann, el «ritmo de pensamiento», basado en las recurrencias semánticas o psíquicas [3].

Primeros estudios: búsqueda de ritmo en elementos fónicos aislados. Ayuda de la fonética experimental

El interés de Samuel Gili Gaya por el ritmo se materializa por primera vez en su análisis de la *entonación,* el elemento fónico menos estudiado entonces en la lengua española. A ella consagra su tesis doctoral: *Elementos fónicos que influyen en la entonación castellana,* también titulada *Influencia del acento y de las consonantes en las curvas de entonación* [4]. La entonación aquí es analizada mediante el instrumento pionero en Fonética Experimental: el quimógrafo. Sin embargo, la tesis todavía no aborda cuestiones rítmicas propiamente dichas.

Éstas comienzan en realidad con el artículo «*La entonación en el ritmo del verso*» (1926). En este trabajo minucioso, basado también en las inscripciones quimográficas de diversos poemas, que realizó en el Laboratorio de Fonética del Centro de Estudios Históricos madrileño, se plantea Gili Gaya «si en la versificación española la entonación añade un nuevo elemento rítmico a los ya conocidos» (intensidad y duración o cantidad). La conclusión es que la entonación, «sin ser propiamente un elemento rítmico en el verso, se adhiere al ritmo acentual y lo subraya». Sin embargo, debido a las necesidades expresivas, de orden psicológico o gramatical (necesidad de destacar una palabra más significativa, enlaces sintácticos, matices sentimentales, acentos etimológicos de las palabras no

[3] Un resumen de las ideas de D. Samuel sobre el ritmo del verso y de la prosa españolas se encuentra en Jesús Costa: «Gili Gaya y la crítica literaria hispánica»; en J. COSTA, A. LÓPEZ, D. SISTAC: *Samuel Gili Gaya. Vida y obra (1892-1976),* Lleida, Ediciones Texto e Imagen, Biblioteca Gili Gaya, 1, 1991, págs. 110-116.

[4] Ambos títulos figuran en el ejemplar consultado, y por el citado orden. En la bibliografía existente de y sobre Gili Gaya, sin embargo, el segundo título aparece con mayor frecuencia para este trabajo, ya que con él fue publicado en *Revista de Filología Española,* 1924.

coincidentes con la posición acentuada del verso, etc.), «el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar su papel sintáctico y afectivo». La entonación en el verso se configura, pues, como un elemento que habitualmente —aunque no siempre— acompaña y refuerza al ritmo de intensidad.

Numerosas observaciones de gran finura estilística extrae Gili Gaya de sus análisis. Así, por ejemplo, que las posiciones versales correspondientes a los acentos obligatorios de cada verso suelen presentar, en la lectura concreta de un poema, mayor elevación tonal que las restantes, mientras en las posiciones de «acentos movibles» o «variables» el tono colabora poco con la intensidad. O bien que, en el caso de los metros compuestos, el primer hemistiquio presenta mayor concordancia de intensidad y altura tonal que el segundo. O que la rama intermedia de la curva tonal es la más propicia para la unión de intensidad y tono. O que a mayor extensión del verso o del hemistiquio corresponde menor coincidencia entre altura tonal y acento. O que las sílabas finales de hemistiquio o verso se hallan especialmente afectadas por factores psicológicos.

De entre estas observaciones desearíamos destacar dos, referentes al encabalgamiento: *a)* La entonación es responsable de marcar el enlace sintáctico entre el verso encabalgante y el encabalgado, «ofreciendo así un recurso al recitante que no desea romper la unidad métrica del verso, pasando sin pausa al verso siguiente» (observación ésta muy olvidada por nuestros actuales recitadores y actores). Y *b)*, el encabalgamiento y el enlace sintáctico sin pausa es más frecuente en los versos cortos que en los de arte mayor.

Ya en este temprano trabajo apunta una de las mayores preocupaciones rítmicas de don Samuel: la *distinción prosa/verso.* Ahora la tarea le parece aún lejana, dado que Navarro Tomás y él están comenzando a estudiar científicamente los pilares del ritmo, pero se inclina a suponer que la principal diferencia entre ambas formas de discurso radica en la regularidad del ritmo acentual (y su factor subordinado, la entonación o ritmo tonal) en el verso, frente a la libertad o irregularidad de ese ritmo en la prosa.

Continuando con el estudio previo de los factores fónicos que configuran el ritmo lingüístico en castellano, don Samuel Gili Gaya abordó, una vez explorada la entonación, el estudio de la cantidad, siempre con ayuda de la Fonética Experimental. El resultado de estos estudios, realizados a partir de 1926, no son publicados de modo inmediato, sino bastantes años después: En 1940-41, en «La cantidad silábica de la frase» (*Castilla,* Valladolid, tomo I, fasc. II, curso 1940-41). De este trabajo, que no reproducimos en la presente recolección porque no aborda propiamente cuestiones rítmicas sino fonético-lingüísticas, nos interesa sin embargo destacar su comienzo:

> Con el fin de estudiar experimentalmente algunas cuestiones referentes al ritmo de la prosa, practiqué, hace ya algunos años, numerosas mediciones de la duración de las sílabas en inscripciones quimográficas de fragmentos literarios leídos por diferentes personas. Mis experiencias de entonces no ofrecieron datos que permitiesen afirmar la existencia de un ritmo cuantitativo. Más bien demostraron que la cantidad desempeña un papel secundario y se halla constantemente subordinada a los acentos intensivos. El ritmo de la prosa española es esencialmente intensivo: la entonación y la cantidad, aunque refuerzan y matizan los efectos rítmicos expresivos, se pliegan por lo general al armazón constituido por los acentos de intensidad, que vienen a ser como el soporte fonético de la frase.

Al final de estas sintéticas y reveladoras palabras añade en nota don Samuel: «Las conclusiones más importantes a este respecto fueron recogidas en mi artículo "Observaciones sobre el ritmo en la prosa"». Estas palabras y las anteriores testimonian, pues, la dirección investigadora del maestro leridano (prioridad cronológica de los estudios relativos a la *cantidad* sobre los estudios propiamente de *ritmo*), y también el móvil último que subyacía en estos trabajos: la indagación del *ritmo de la prosa literaria española*.

Estudios sobre el ritmo. La prosa y el verso libre

Efectivamente, el *ritmo de la prosa española* pasa a ser el núcleo de sus preocupaciones en este campo a partir de 1938. Primero lo indagará desde el ángulo propiamente lingüístico (1938), y después desde el ángulo literario (1956 y 1962), exactamente igual que había hecho con el estudio de la entonación y de la cantidad. Vamos a examinar con un poco más de detención estos trabajos.

Observaciones sobre el ritmo en la prosa española (1938)

Una vez más, el comienzo de este artículo —exactamente sus cuatro primeros párrafos— nos señala con claridad el móvil último de la investigación de don Samuel (su perplejidad ante el verso libre: ¿es prosa trucada por el poeta, o es verso que se sale de los ritmos habituales en el lector?) Aquí también encontramos una afirmación que explayará por extenso después, en 1956: «las fronteras entre verso y prosa no están claramente delimitadas».

Incorpora igualmente aquí un nuevo y fecundo concepto al conjunto de sus reflexiones rítmicas: el de «ritmo de pensamiento». El ritmo poético puede estar basado en elementos fonéticos (repetición de acentos o agrupaciones de sonidos), o bien en elementos «psíquicos» (repetición de representaciones, conceptos o estados afectivos). Sin embargo, en el párrafo cuarto anuncia que su objetivo no es, «por hoy», estudiar el ritmo en la poesía contemporánea, sino exclusivamente la exploración de «algunos aspectos rítmicos de nuestro idioma», y más concretamente en el español *hablado*.

Estos «aspectos rítmicos» son cuatro: *1)* el «pie intensivo» o esquema rítmico dominante en la agrupación silábica; *2)* el «tempo» más usual; *3)* la entonación; *4)* la cantidad, tanto silábica como de grupo fónico.

El estudio del «pie intensivo» lo realiza don Samuel Gili Gaya adaptando al castellano el famoso experimento de Rousselot, consistente en pedir a diversos sujetos que repitan indefinidamente una misma sílaba. El resultado en español es la mayoritaria adopción del esquema trocaico por parte de los hablantes. Este rasgo

rítmico lo conecta Gili Gaya con el predominio abrumador de la acentuación llana en español, y con la «nivelación» métrica de los finales agudos o esdrújulos de verso con relación a los llanos. Interesante es también una cuestión que don Samuel plantea pero no desarrolla aquí: si el ritmo trocaico resulta del predominio de la acentuación llana en español, o bien si la acentuación llana nace de los hábitos lingüísticos dominantes al formarse nuestro idioma. (Esta pregunta volverá a hacérsela en 1956, con el resultado de una cierta inclinación hacia la segunda posibilidad).

Además, este experimento le permite estudiar igualmente el «tempo» espontáneo de los hispanohablantes, que resulta ser el «andante». (En 1962 volverá a recoger este dato, relacionándolo con la impresión de sosiego que la lengua española hablada produce a los extranjeros).

El tercer elemento rítmico examinado, la entonación, es quizá el que menor relieve posee en este artículo. Considera Gili Gaya que en la prosa *hablada* la entonación no constituye un ritmo en sí, aunque sirve para marcar la subordinación lógica o psicológica de oraciones, y también las emociones. Sin embargo, como anticipo de los futuros estudios de Amado Alonso (1955), también señala que en la prosa *literaria* la repetición de tonemas iguales o contrastantes crea efectos rítmicos.

Por último, la cantidad *silábica* es descartada por don Samuel como poseedora de ritmo en castellano. En cambio, la cantidad del *grupo fónico* es uno de los factores rítmicos más importantes, lleno de «consecuencias estilísticas» para el estudio de la prosa literaria española. Así la tendencia de algunos autores, como Azorín, a la fragmentación rítmica, se contrapone con la tendencia de otros, como Blasco Ibáñez, hacia los períodos amplios; la impresión analítica o sintética que ambos tipos de prosa producen deriva de lo anterior, así como la posible utilización de palabras condensadas por parte de Azorín y de palabras de relleno por parte de Blasco Ibáñez. En definitiva, este elemento, la cantidad de los grupos fónicos, le parece a Gili Gaya al final de su trabajo del más alto interés para la indagación de la prosa literaria. Por eso finaliza con una hipótesis: «Resultaría acaso que el ritmo no sólo sirve a la expresión, sino que a veces la expresión misma se modela según un

ritmo previo más o menos consciente por parte del autor». Lo cual equivale a suponer que, por debajo del ritmo idiomático —trocaico, andante— y sin contradecirlo, la prosa de cada autor resulta en última instancia condicionada por su estilo personal y éste por su psicología —longitud o brevedad de los grupos fónicos—.

El ritmo en la poesía contemporánea (1956)

En este magno trabajo culminan los estudios de Samuel Gili Gaya sobre el ritmo. En el marco de tres conferencias o lecciones, profesadas en la Cátedra Milá y Fontanals de la Universidad de Barcelona, los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956, nuestro investigador se plantea, por una parte, el ritmo de la prosa artística y del lenguaje hablado españoles (lección primera y parte de la segunda), y por otra el versolibrismo (parte de la lección segunda, y tercera). Como veremos después, estas conferencias se basan en los materiales allegados por Gili Gaya para un amplio estudio, tal vez libro, sobre el ritmo que el autor preparaba en los años anteriores. La magistralidad doctrinal de estas lecciones es comentada por Miquel Dolç en su reseña («Es sorprenent l'abundor i la varietat de doctrina que el notable lingüista ha encabit dins un nombre tan curt de pàgines»)[5], y esto mismo más la frecuente altura poética que el trabajo alcanza es realzado por Alberto Sánchez en la suya («Nos encontramos [...] con una indagadora actitud poética ante el mundo, transida de exquisita sensibilidad y dotada de extraordinaria preparación técnica»)[6].

La primera lección da cabida a numerosas ideas expuestas en los trabajos precedentes, especialmente el que acabamos de comentar. Sin embargo, esas ideas aparecen ahora más elaboradas y ampliadas. Además, la primera lección contiene una *dimensión histórica* del problema del ritmo, ausente en los anteriores estudios. Remontándose a Aristóteles, para quien la prosa artística es lenguaje que, «sin tener metro, no está desprovisto de ritmo», se cen-

[5] *Estudis Romànics,* v, 1955-56, págs. 246-247.
[6] *Clavileño,* 43, 1957, págs. 76-77.

tra Gili Gaya en Cicerón y Quintiliano, y elabora una síntesis personal y apretada de la doctrina clásica del «numerus» o ritmo de la prosa, opuesto al «metro» poético. Desde la división grecolatina en «incisos», «miembros» y «períodos», que se asocian mediante relaciones de similaridad y contraste para producir el ritmo, hasta la teoría latino-eclesiástica del «cursus», o la renacentista reproducción de la «prosa numerosa», todas estas concepciones del ritmo prósico-literario van siendo expuestas por nuestro erudito en clara y amena panorámica.

Centrándose a continuación en la investigación desarrollada sobre esos temas desde finales del siglo pasado, destaca Gili Gaya el avance de la técnica para el registro de la palabra y su estudio, pero también el *desconcierto metodológico,* «la falta de un criterio bien definido para interpretar las inscripciones obtenidas en las experiencias de laboratorio», y sobre todo el hecho de que la indagación contemporánea explora aspectos parciales «sin llegar a constituir un cuerpo de doctrina que abarque en su totalidad los factores rítmicos del lenguaje». Además, señala la carencia de una metodología específica del ritmo de la prosa, dado que los investigadores tienden a contemplar este tema desde la perspectiva de la Música y de la Versificación, con lo cual la visión de la prosa se convierte en negativa y desvalorizada.

En este punto introduce sus propios aportes —ya mencionados en el anterior trabajo—, y se felicita de que el musicólogo Eduardo Martínez Torner (1953) venga a coincidir con ellos desde el ángulo del folklore popular e incluso del estudio literario.

La segunda lección trata mayoritariamente sobre el *ritmo lingüístico español,* aunque a menudo pasa de éste al ritmo del verso. Recogiendo conclusiones de trabajos anteriores (1940 sobre todo), considera al *acento* como base de la fisionomía acústica de la lengua española. Introduce la distinción entre «movimiento balístico» y «movimiento llevado» —distinción reiterada por fisiólogos y psicólogos alemanes y anglófonos en la primera mitad del siglo—, para afirmar que la sílaba es balística, lanzada de un solo impulso, y la Métrica tradicional se apoya en ella, así como en el acento; en cambio, el *versículo* (el verso libre) «viene a ser como un gran ensayo de la poesía contemporánea para explorar unos ritmos de frase, de mo-

vimientos llevados, que al desvincularse de los impulsos balísticos que han regido la métrica tradicional, quiere buscar una ondulación llevada o conducida hacia un ritmo de más alcance que el silábico».

La diferencia entre movimiento balístico, uniformador, y movimiento llevado o conducido, así como la asimilación del verso libre a este último tipo, de naturaleza individual, motiva unas hermosas páginas en las que don Samuel, a la manera de los poetas y teóricos simbolistas franceses, contempla el verso libre como anhelo de libertad individual: «Voz solitaria del poeta que no gusta de marcar el paso con los demás y quiere fugarse, emanciparse de ser masa. Anhelo indefinido de salvar lo personal, lo íntimo, de toda amenaza de colectivismo artístico, en nuestro tiempo de industria pesada y rebaños humanos». Así, el poeta versolibrista aspira a desasirse de los recursos fónicos del verso tradicional, «considerados quizá como mecánicos, burdos, elementales», y sustituirlos por un ritmo conducido «que se pliegue mejor a la ondulación del sentimiento y de la imagen». Aspiración que sin duda cuenta con precedentes en nuestra historia literaria, como señala Gili Gaya siguiendo la investigación fundamental de Pedro Henríquez Ureña (1920 y 1931).

Desea nuestro autor plantearse el problema del verso libre con objetividad, científicamente, tan lejos de las encendidas defensas como de los ataques cerrados —aludiendo al apasionamiento que rodeó a esta forma métrica en sus comienzos, sobre todo en Francia, pero también en nuestro país—: «yo no me declaro partidario ni adversario del verso libre [...]. Trato sólo de recoger y explicar las formas poéticas que encuentro a mi alrededor, sin la actitud hostil de los que piensan que no hay innovaciones posibles en los fundamentos del verso, ni el pasmo admirativo de quienes aplauden cualquier novedad».

Dejando de lado esta pequeña —aunque importante— incursión en el fascinante campo del versolibrismo, retoma Gili Gaya el hilo lingüístico, volviendo a los componentes del *ritmo de la prosa,* una vez examinada la *sílaba.* Se centra así en el *grupo fónico* y en la *oración,* a los que nuestro autor considera equivalentes a los «incisos» y «miembros» estudiados por la Gramática y la Retórica grecolatinas. En este campo, los estudios de Navarro Tomás le sirven

de base, y muy en particular su *Manual de entonación española* (1944), «libro que no ha sido igualado en lengua alguna», como dice con toda razón nuestro autor.

Precisamente estas unidades fónicas —el grupo fónico y la oración— son las responsables, para Gili Gaya, del ritmo de la prosa (como ya había apuntado en 1938). Estudia ahora más pormenorizadamente la naturaleza, la extensión silábica y la entonación de los grupos fónicos, así como su organización dentro de la oración. Esta exposición sintética le sirve para intercalar, aquí y allá, sugestivas indicaciones estilísticas, como cuando afirma que en la conversación ordinaria los grupos fónicos son en general más cortos e irregulares que en el discurso retórico o en la composición escrita. O cuando dice que, dentro de la prosa narrativa y descriptiva, la preferencia por los grupos fónicos largos o breves depende del estilo individual de cada escritor y de la base prosódica de cada lengua.

Examina a continuación ambos factores, para concluir esta segunda lección en el campo literario otra vez, tratando de la revolución producida en la prosa española al pasar del período amplio, castelarino, al recortado y breve de los narradores del 98. Esta idea, ya apuntada en el artículo de 1938, aparece aquí hermosamente desarrollada, con testimonios de los propios escritores.

Y llegamos así a la tercera lección, en la cual nuestro autor había prometido centrarse en los problemas del *verso libre moderno.* A modo de preámbulo, casi pide disculpas a los poetas, temeroso de someter a la frialdad razonadora el material inefable y alado del verso libre. Tras ello, expone la *fundamentación métrica del verso español.* Traza una panorámica breve de ella, desde el Renacimiento hasta Andrés Bello (al cual, como veremos en breve, ha dedicado durante estos años excelentes trabajos). El maestro venezolano, saltándose la creencia neoclásica en la cantidad silábica como base de la Métrica española, conecta —quizá sin saberlo— con nuestros eruditos renacentistas (Nebrija, Correas) para considerar al acento como base. El acento agrupado en «pies intensivos», es decir, reunión de varias sílabas en torno a una tónica. Considera Bello que toda la Métrica española está compuesta solamente por cinco tipos de «pies»: dos binarios (llamados «yambo» y «troqueo» por analogía con los pies cuantitativos clásicos) y tres ternarios («dáctilo», «anfíbraco» y «anapesto»).

(Por las mismas fechas en que Gili Gaya dictaba esta lección, 1956, aparecía en Nueva York las primera edición de la *Métrica española* de Navarro Tomás, de cuya existencia nuestro autor deja constancia en nota a pie de página en esta tercera conferencia, aunque no le haya sido posible consultarla. Precisamente la *Métrica* de Navarro, basándose en Bello y simplificando los cinco «pies» en dos —«troqueo» y «dáctilo»—, elaboraría el único sistema existente hasta hoy capaz de computar los diferentes esquemas acentuales de los metros españoles).

Gili Gaya confirma la teoría de Bello de los cinco «pies», afirmando que en sus investigaciones personales sobre poemas anteriores al Romanticismo, no ha encontrado otras combinaciones acentuales; pero objeta con todo respeto que, con posterioridad a la vida de Bello, la Métrica española ha experimentado cambios gigantescos. Los modernistas usaron pies tetrasílabos y quebraron el principio del cómputo silábico, aunque mantuvieron el «compás». (Se está refiriendo don Samuel a la versificación llamada «de cláusulas», como por ejemplo la «Marcha triunfal» de Rubén Darío). Después, la generalización de tipos poemáticos todavía más libres, incluso ya «sin compás», como en poemas de Juan Ramón Jiménez, Neruda o Aleixandre, plantea un problema aún más delicado: el del «versículo». (Obsérvese que nuestro escritor no considera forma versolibrista la versificación «de cláusulas». Sobre este punto, las opiniones de los investigadores están divididas, como hemos examinado en nuestra obra *El verso libre hispánico,* 1985. Personalmente, consideramos la «versificación libre de cláusulas» como la primera históricamente de las formas versolibristas modernas).

Sobre la palabra «versículo» hay que precisar que recibe diversos significados en este ciclo de conferencias: *1*) el más frecuente, como sinónimo de «verso libre»; por ejemplo, cuando afirma: «La prosa y el versículo se hallan, pues, en la esfera de los movimientos *llevados* o *conducidos*, no de los balísticos». O bien: «El lector poco acostumbrado al versículo contemporáneo...». *2*) Menos veces, entiende por «versículo» cada una de las unidades versales extensas que integran el poema versolibrista, pero no las unidades cortas, asimilables a metros tradicionales; por ejemplo: «Por lo general el versículo se mezcla con versos o pies de exacta medida si-

lábica o acentual». O bien: «Por otra parte, no es frecuente que todo un poema en verso libre contenga sólo versículos».

Para Gili Gaya la poesía española ha ido «soltando poco a poco sus amarras fonéticas»: el cómputo silábico (metro) e incluso el «compás» (los «pies intensivos» o «cláusulas», como prefiere denominarlas Navarro Tomás). En un poema de Juan Ramón Jiménez encuentra nuestro autor «una mezcla de versos regulares en su acento, con otros cuyo ritmo acentual se transfiere a distancias desiguales», y en otro poema de Dámaso Alonso, una «marcha rítmica, fundada sólo en algunos acentos dominantes, pero no siempre isócronos». El futuro, piensa don Samuel, puede resultar todavía más desconcertante, cuando se quebrante más aún el «movimiento acentual» del versículo.

Las explicaciones de Carlos Bousoño sobre el versículo no convencen a Gili Gaya, quien propone otra, sobre la base de diversos experimentos psicológicos (B. Bourdon sobre todo) que demuestran que el ser humano percibe muy bien —es decir, en su objetividad— los tiempos muy breves (1-2 segundos) y progresivamente los percibe peor a medida que se alejan de la brevedad. Esto, unido a la observación hecha por Gili Gaya de que los poetas versolibristas leen sus poemas con «tempo» muy lento, que agranda aún más las distancias temporales, lleva a nuestro investigador a afirmar: «Se comprende [...] que un sistema de versificación que no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a los acentos fijos, transfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos, que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa».

Si la «recurrencia rítmica» tanto del verso libre como de la prosa es «la sucesión de movimientos tensivos y distensivos», ¿hemos de identificar ambas formas expresivas? Gili Gaya no lo cree: «Todos sentimos [...] que la actitud del poeta que da forma a sus intuiciones no es la misma del encadenamiento lógico racional, con que el pensamiento se articula en la prosa, y ha de haber diferencias formales y perceptibles entre ambos». Ahora bien, ¿cuáles son esas diferencias? En primer lugar, que «[c]ada versículo es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada». Después, que el poema en verso libre contiene versos regulares («el versículo se mezcla

con versos o pies de exacta medida silábica o acentual»), con lo cual se superponen dos tipos de ritmo: el balístico y el conducido. En tercer lugar, que el versículo posee «ritmo en cadena» —concepto éste que procede del excelente libro de Amado Alonso (1940)—, es decir, un ritmo de conjunto, abarcante de la totalidad poemática, dentro del cual cada verso perfila su propia fisionomía.

Los párrafos finales de la tercera lección nos permiten entrever la impresión que el verso libre producía en el ánimo de don Samuel: «ritmo imperfecto que aspira a configuración; energía en devenir; anhelo fluyente [...] es como si sorprendiéramos en ella un momento imperfecto de un proceso caótico que tantea en busca de una forma presentida y no alcanzada». No contiene perfección, pero es «profunda, inconexa y oscura». Es el mejor vehículo para transcribir la angustia de nuestro vivir contemporáneo. Próximo a la filosofía existencialista, «[e]s una actitud [...] ante las pobres voces humanas que claman en el silencio indiferente del Universo». Vehículo de «una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos».

La palabra de Gili Gaya alcanza, en estos párrafos finales, elevadísima cualidad poética: «El poeta se sumerge y nos sumerge en el mundo, y su palabra emerge después envuelta en algas marinas, estremecidas opacidades de ensueño». Notas de alta poeticidad cierran la última conferencia, y clausuran circularmente el conjunto de lecciones, puesto que enlazan con el clima poético y no pedagógico del principio.

En el medio, toda una teoría sobre el verso libre, una de las más completas y fundamentadas que se habían escrito hasta 1956. Combinación de largos años de trabajo fonoacústico y de un profundísimo amor a la literatura.

El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria (1962)

El texto de esta sugestiva conferencia —tan llena de ideas y tan clara de exposición como todas las de don Samuel—, está confeccionado casi en su totalidad con materiales procedentes de los trabajos anteriores, en especial los de 1938 y 1956.

Sin embargo, al haber tenido lugar esta conferencia en la madrileña Escuela Central de Idiomas, se centra en «la fisionomía rítmica de nuestro idioma entre las lenguas modernas», porque «cada lengua tiene sus tendencias rítmicas propias». La «idiomatología» (Vossler) o estudio de los caracteres propios de una lengua —en este caso, la española con relación a sus vecinas románicas— es la dirección que preside este trabajo, para el cual allega nuestro autor testimonios de personas extranjeras, muchos de ellos de primera mano.

En los párrafos finales, el español aparece caracterizado mediante tres rasgos distintivos: la gravedad, la marcialidad y la claridad. La sensación de *gravedad* (en el sentido musical) que el castellano produce a los extranjeros, procede de dos elementos: *a*) los tonemas finales, que descienden dos semitonos más que en otras lenguas, y *b*) el tono medio de la oración —más su curva melódica—, que son más graves en su conjunto que la italiana o la francesa, especialmente en Castilla. La sensación de *marcialidad* se apoya en la fuerza del acento intensivo, que jamás se desplaza de su posición etimológica por factores emotivos, como sucede en francés. Por último, la *claridad* deriva de la escasa modulación melódica del cuerpo central de la frase (uno o dos semitonos) —por contraste con otras lenguas, e incluso con el español de América—, y también deriva de la firmeza que posee nuestro sistema vocálico.

Tras estas observaciones subyace el magnífico *Manual de entonación española* de T. Navarro Tomás, pero también el interés que desde siempre sintió don Samuel por este factor fónico suprasegmental (recordemos sus trabajos de 1924 y 1926).

Además de este elemento novedoso de la atención idiomatológica, «El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria» nos aporta algunas complementaciones a las ideas expuestas en anteriores trabajos. Así el testimonio de Nebrija: «No se espante ninguno porque dije que la prosa tiene su medida, porque es cierto que la tiene, e aun por ventura muy más estrecha que la del verso». O bien el hecho de referirse al cambio en las preferencias rítmicas no sólo de los narradores del siglo XX (Unamuno, Baroja, Azorín, etc.) con relación a los del XIX, sino también de oradores (Antonio Maura, frente a Donoso Cortés o Castelar). Por último, también es de destacar el que Gili Gaya caracteriza a la prosa literaria no sólo por el

número de grupos fónicos comprendidos en cada oración por los diferentes escritores —elemento ya visto en 1938 y 1956—, sino que también toma en consideración un factor mucho menos visible: el número de sílabas de cada grupo fónico.

En definitiva, el lector que aborde esta conferencia después de haber leído toda la producción anterior de don Samuel, tal vez se sienta algo defraudado por la repetición de planteamientos e incluso de ejemplos. Pero en cambio el lector que, desconociendo los trabajos anteriores, acceda mediante éste a las ideas rítmicas de nuestro autor, quedará encantado por la claridad de su exposición y planteamientos, y disfrutará con la madurez de don Samuel en estas difíciles materias.

El ritmo del verso tradicional español. Estudios métricos

En un volumen que recopila todos los trabajos de Samuel Gili Gaya en torno al ritmo, no podían faltar aquéllos que abordan directamente el lenguaje versificado. Teniendo en cuenta la amplia definición que nuestro autor da del ritmo («repetición regular de un fenómeno»), la Métrica forma parte de la Rítmica, ya que el lenguaje versal es aquel que potencia al máximo tanto el número de elementos que se repiten («ritmos»), como su periodicidad. O bien, como dirá en 1955: «Después de los estudios de Verrier, Sievers, Landry, Grammont y Navarro Tomás, sabemos que el ritmo se compone de la colaboración estrecha de la intensidad, cantidad, entonación y timbre (aliteración y rima). Todas las cualidades del sonido pueden contribuir, juntas o separadas, a crear efectos de recurrencia acústica, que es la base psíquica del ritmo sonoro».

La concepción grecolatina del *ritmo* —expuesta por nuestro autor en 1956 y 1962— se opone a la del *metro,* puesto que éste caracteriza al verso y aquél a la prosa. (Siguiéndola, es frecuente encontrar oposición entre ambos conceptos en algunos estudiosos, sobre todo franceses, incluso actuales, por ejemplo H. Morier; pero la mayoría de estudiosos alemanes y españoles del ritmo —Meumann, Wundt, A. Alonso, T. Navarro, R. de Balbín, etc.— e in-

cluso los formalistas rusos y checos, consideran que el metro es *un tipo de ritmo* que caracteriza fundamentalmente al verso).

Por su parte, Samuel Gili Gaya estudia el metro y los demás ritmos versales a propósito de la obra de Andrés Bello, verdadera piedra angular de la Versificación española moderna. Lo hace en tres trabajos, que especificamos a continuación.

Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello (1955)

En este magistral, extenso y documentado prólogo al volumen VI de las *Obras Completas* de Andrés Bello, ubica biográfica e históricamente don Samuel las ideas métricas y ortológicas del erudito venezolano.

(Por no engrosar excesivamente este volumen recopilador, suprimiremos aquellas partes de la Introducción de don Samuel que conciernen propiamente a la Ortología. También omitiremos nuestros comentarios a la Ortología de Bello —Fonética, en término actual—, aunque somos conscientes de que toda Teoría de la Versificación ha de fundamentarse necesariamente en esta rama de la Gramática).

Con suma sensibilidad, sabe nuestro erudito ver en la vocación poética de Bello y en su gran cultura humanística el punto de partida para la larga reflexión que le llevó a construir la teoría fundacional de la Versificación española. En esta teoría destaca Gili Gaya su genial independencia de criterio, que le hará enfrentarse con las doctrinas neoclásicas sobre el verso. Actuando así conectaba —quizá inconscientemente— con algunos tratadistas españoles del Renacimiento y del Barroco, como Nebrija y López Pinciano. Al igual que ellos, el erudito venezolano considera al acento —y no a la cantidad silábica— como la base tanto de la melodía versal como de su extensión o «metro». En la misma línea de nuestros clásicos, pero yendo más lejos que ellos, señala Bello la *cláusula rítmica* como base del ritmo versal (Gili Gaya prefiere la denominación clásica de *pie* para este mismo concepto). Además, Bello propugna la existencia de cinco cláusulas rítmicas en castellano: dos bisílabas (yambo y troqueo) y tres trisílabas (anapesto, anfíbraco y dáctilo).

Por otra parte, Bello es el primero en percibir la importancia rítmica de la *pausa,* y en realizar una catalogación de las pausas versales en cuatro tipos: mayor, media, menor y cesura. El concepto de pausa le sirve, además, para explicar la equivalencia acústica y métrica de los versos agudos, graves y esdrújulos. La clasificación de los acentos versales por parte de Bello en «rítmicos» y «antirrítmicos», así como la subdivisión de los primeros en «necesarios» e «innecesarios» es también realzada por Gili Gaya como notables avances en la teoría métrica del erudito venezolano.

El magisterio de Bello, tanto en Ortología como en Métrica, es ampliamente resaltado en este prólogo, que no oculta sin embargo los pocos detalles de la doctrina de Bello que han sido superados con posterioridad, ni omite los decisivos avances científicos del venezolano-chileno.

Hacia el final del prólogo, en el epígrafe «Elementos del ritmo poético» y en sus apartados siguientes (*Pausas* y *Ritmo acentual*), explaya el maestro leridano, al hilo de las ideas de Bello, su personal concepción del ritmo poético. Reaparecen aquí ideas ya expuestas en trabajos anteriores (por ejemplo, el verso libre como balanceo tensivo-distensivo de diversas porciones del discurso versal, separadas por las pausas), pero también nuevas observaciones de gran originalidad y exactitud. Así, por ejemplo, cuando *aumenta el número de cláusulas en la poesía española moderna hasta las cinco sílabas*, y en la prosa hasta más allá aún, en un número no precisado. Porque es un hecho, para cualquier analista del ritmo versal contemporáneo, que los pies o cláusulas rítmicas no se limitan sólo a las dos o tres sílabas, como preconizaba Bello (y como repetirá después Navarro Tomás en su excelente *Métrica española*), sino que son muy frecuentes las cláusulas tetrasílabas —que nosotros hemos denominado «peónicas», para continuar con la analógica terminología grecolatina—, y no es raro incluso hallar también pentasílabas.

Otro concepto propio de Gili Gaya es el de *«movimiento» de las cláusulas rítmicas,* es decir, el hecho de que las sílabas pretónicas en el interior de una cláusula o pie, se precipitan hacia el acento, «aceleran su "tempo", elevan progresivamente su tono, y forman la parte tensiva del pie», mientras las postónicas «son distensivas, declinantes en la entonación y menos rápidas en su "tempo"». Esta

fina observación estilística, propia de un avezado fonetista experimental, todavía permanece —que sepamos nosotros— sin ser incorporada a los estudios rítmicos españoles.

Al abordar el problema de las cláusulas o pies rítmicos, Gili Gaya se plantea un delicado problema: «¿Qué sílabas átonas gravitan sobre el acento que las precede, y cuáles sobre el que las sigue?». En la doctrina de Bello está implícito el criterio gramatical, morfosintáctico, para adjudicar la pertenencia de una sílaba átona a la cláusula precedente o siguiente. Gili Gaya no se pronuncia sobre este punto. Navarro Tomás, por su parte, simplificando las cinco cláusulas de Bello en dos (trocaica y dactílica), puesto que las sílabas átonas iniciales de verso constituyen la «anacrusis» y no forman parte del «período rítmico interior» del verso sino del «período de enlace», resolverá esta duda a favor del acento anterior; es decir, haciendo predominar el criterio rítmico sobre el morfosintáctico.

Muy interesante resulta, para el lector de hoy, la lectura de este prólogo de Gili Gaya a la luz de la *Métrica española* de Navarro Tomás. Don Samuel se refiere a este libro en la nota 17: «Mientras escribo esta Introducción me llega la grata noticia de que está muy próximo a imprimirse el libro de conjunto que sobre esta materia viene preparando Navarro Tomás desde hace muchos años». Pero la distancia entre ellos (Navarro en el Estado de Nueva York; en Madrid Gili Gaya) impidió a éste conocer el libro a tiempo para su trabajo. No obstante, como si el pensamiento de ambos fuese gemelo —de hecho, se había nutrido en ambos de una misma base cultural—, realiza aquí Gili Gaya la mejor exposición del concepto de «anacrusis», crucial en la teoría métrica de Navarro.

Trabajo de madurez, muy documentado y sereno, esta «Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello» nos muestra una vez más la atracción incesante de don Samuel por la problemática del ritmo en todas sus formas.

Andrés Bello y los fundamentos de la métrica española (1965-67)

Este artículo, pulcro y bellamente escrito, no incorpora ninguna idea rítmica nueva con relación al precedente. Sin embargo, su

utilidad es indudable, pues al ser mucho más breve y sintético, realza mejor las líneas maestras de la Métrica de Bello. Por esta razón, así como por el deseo de exhaustividad, lo incorporamos al presente volumen.

No procederemos así, en cambio, con el tercero y último de los trabajos que don Samuel dedicó a Andrés Bello: *El hombre y el poeta* (1965), disertación de homenaje realizada en el marco del Instituto de España. Aquí ya no son las ideas métricas de Bello el centro, sino su personalidad poética, dentro de la cual las ideas se insertan. Consideramos útil, sin embargo, reproducir en este prólogo un extenso fragmento de la página 11, donde don Samuel resalta la continuidad en la obra métrica de Bello de la concepción renacentista sobre el verso español, y al mismo tiempo su independencia respecto de aquélla.

> Su cualidad de traductor de poesía y poeta original es el hilo de Ariadna que conduce, determina y vivifica su obra entera. Por ejemplo, las traducciones juveniles de Virgilio y Horacio le plantean el problema de la versificación latina comparada con el ritmo acentual de los versos romances. No le satisfacía el empeño de la preceptiva neoclásica (Luzán, Sicilia, Hermosilla) en adaptar artificialmente los pies cuantitativos latinos a la métrica española.
>
> Por otra parte, Bello no podía saber que ya los preceptistas del Siglo de Oro (Nebrija, el Pinciano, Correas, Caramuel) habían visto con claridad que al ritmo de las sílabas largas y breves del verso latino sucedió en español el acompasamiento regular de los acentos, puesto que las obras de aquellos escritores yacían soterradas, a veces en manuscritos y a veces en ediciones extremadamente raras que no se habían repetido. Una vez más, nuestra España, tan tradicionalista en apariencia, había olvidado su propia tradición; y con la discontinuidad peculiar de la cultura hispana, Bello tuvo que descubrir, o mejor redescubrir sin saberlo, el verdadero fundamento de nuestra Métrica. Para cimentar la Métrica le era indispensable conocer las condiciones fonológicas del idioma que los poetas empleaban. Así nació la *Ortología y Métrica*, que en el orden genético debiera titularse Métrica y Ortología, ya que el impuso inicial partió del afán de poetizar en lengua castellana lo que Virgilio y Horacio había poetizado en latín: empeño artístico que se le transforma en teoría científica.

Apéndices

Las ideas rítmicas de don Samuel, completas y perfiladas en los trabajos que acabamos de comentar, se apoyan sobre numerosas lecturas. La seriedad investigadora y la generosidad de D.ª María Nieves Vila Rubio, autora de la tesis doctoral *Samuel Gili Gaya: Estudio biográfico e introducción a su obra lingüística* (Universidad de Barcelona, Estudio General de Lérida, 1992), nos ha permitido acceder a tres manuscritos que contienen notas de lecturas o redacciones anteriores de trabajos. Hemos creído de utilidad incluir estos manuscritos (clasificados aquí como 1, 2 y 3) por la exhaustividad deseable en un volumen como éste, y porque pueden aportar algunas informaciones o sugerencias suplementarias.

También incluimos entre estos apéndices la reseña que don Samuel realizó en 1954 al libro de Eduardo Martínez Torner, y el prólogo con el que honró a quien estas páginas escribe en su *Teoría del ritmo de la prosa*. Este «Preliminar», de 1973, es uno de sus últimos escritos, y apareció póstumamente, en 1976.

Perspectiva Histórica (W. M. Patterson)

Este manuscrito consta de 25 cuartillas, escritas horizontalmente, en el formato y modo habituales de don Samuel. Se trata de una extensa anotación de lectura: Gili Gaya aquí está resumiendo un libro anglófono, norteamericano, que contiene una revisión bibliográfica bastante documentada de numerosos estudios sobre el ritmo existentes en lengua inglesa, alemana y francesa.

El nombre del autor casi pasa inadvertido: aparece fugazmente consignado al final de la primera cuartilla, entre un amplísimo contexto de autores. No hay ninguna mención al título del libro, seguramente debido al carácter interno, privado y en borrador, de estas notas de lectura. Sin embargo, hemos identificado el libro-fuente: se trata de *The Rhythm of Prose*, de William Morrison Patterson, cuyo capítulo 2 se titula «Historical Survey» y es precisa-

mente el que don Samuel resume en esta «Perspectiva histórica». La edición que hemos consultado en la Université de Montréal (Canadá) es la segunda (1917). La primera debe de estar fechada en 1914 ó 15, puesto que el propio texto alude a un estudio «reciente» de 1913.

Respecto a la fecha en que Gili Gaya pudo escribir este resumen, pensamos que pudo ser entre 1929 y 1934, años en que impartió enseñanza en la Universidad de Río Piedras (1929-30) y en los cursos de verano de Middlebury (1931-34).

La existencia de este documento, así como del que aquí catalogamos con el número 3, nos prueban que don Samuel Gili Gaya tenía muy probablemente en proyecto la escritura de un libro sobre el ritmo en la lengua y la literatura española —tanto la prosa como el verso—, del cual los trabajos examinados son aproximaciones y parcelamientos.

Landry

Se trata de una cuartilla, escrita en vertical, que procede de la lectura del libro de E. Landry *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (1911). Tiene carácter muy sintético y consigna solamente los aspectos del libro que más interés han suscitado en don Samuel, con la cuidadosa anotación de la página correspondiente. Como puede observarse, se trata de una nota de lectura con carácter interno, por lo cual Gili Gaya no hace constar el título del libro ni el año de publicación.

Una primera redacción de *El ritmo en la poesía contemporánea*

Son 48 cuartillas manuscritas horizontalmente, de las cuales sólo reproducimos las diez primeras y el comienzo de la undécima, que constituye la parte I de este trabajo. Las partes II, III y IV, coinciden casi puntualmente con el texto aparecido en 1956 en forma de conferencias. La parte IV queda interrumpida a comienzos de la cuartilla 48.

En la parte que transcribimos, la I, las ideas reciben una formulación lingüística inédita, salvo el ejemplo de Ortega y Gasset, reiteradamente aportado, y que suprimimos aquí.

Este texto manuscrito fue originariamente pensado para un «ensayo» escrito (¿libro tal vez?), como demuestran estas líneas pertenecientes al final de la parte II (p. 25):

> Hasta que a mediados del siglo XIX se hace posible el análisis del sonido y se aplica este análisis al lenguaje, no hay cambios sustanciales en la teoría del ritmo prosaico (con relación a la Antigüedad y Renacimiento). Está lejos de mi propósito trazar, ni siquiera en forma de esquema, la historia de las investigaciones que se han hecho partiendo de los campos de la Física, de la Psicología y de la Lingüística, principalmente porque no se ha llegado aún a conclusiones firmes que formen un cuerpo de doctrina coherente. *Este ensayo que presento a la consideración de mis lectores* va precisamente encaminado a trabar las indagaciones que se han hecho desde distintos puntos de vista, para extraer con ellas algunas conclusiones consistentes y armónicas que puedan ser aplicadas a nuestra lengua. Oportunamente iré citando la bibliografía que convenga y expondré también ciertas investigaciones propias que sumadas a las ajenas han servido de base a mi pensamiento.

Este «ensayo» —hemos realzado en cursiva la frase clave— es posterior a 1951 y anterior a 1956, pues aparece citada la obra de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño de 1951. Además, Gili Gaya apostilla en nota: «especialmente los capítulos titulados "Sintagmas no progresivos y pluralidades" (23-42) y "La correlación de la poesía moderna española" (231-295)». El libro de Alonso y Bousoño es mencionado en nota a pie de página, en la página 29, a propósito del «ritmo de pensamiento», en uno de los pocos párrafos que nuestro investigador le dedica:

> A medida que el versículo o verso libre contemporáneo se aleja de la trabazón acústica del verso tradicional, la reviviscencia más o menos completa de imágenes o conceptos correlativos puede por sí sola mantener la ligazón unitaria del poema y producir efectos rítmicos de armonía y recurrencia interior, que no necesitan ir acompañados de la repetición de sonoridades iguales o parecidas.

Cerramos nuestro examen de este apéndice con unas palabras de la cuartilla 13, no presentes en ninguno de los trabajos publicados, y muy esclarecedoras de la trayectoria investigadora de don Samuel sobre el ritmo:

> Y en vez de partir del verso para explicar el ritmo de la prosa, quizá sea mejor posición metodológica estudiar primero el ritmo de la prosa, para llegar después a las normas, siempre convencionales, de la expresión metrificada.

Reseña a *Ensayos sobre estilística literaria española,* de E. Martínez Torner (1954)

Publicada en las «Notas Bibliográficas» de la *Revista de Filología Española*, de la cual era miembro redactor, esta extensa reseña da cuenta de uno de los libros que más satisfacción y reflexión produjeron en don Samuel, ya que utiliza Martínez Torner algunas ideas del maestro leridano, y al mismo tiempo las amplía y perfila. Como él mismo afirma, «su lectura ha introducido en mis propias ideas una aclaración importante».

Preliminar a *Teoría del ritmo de la prosa,* de I. Paraíso (1976)

Aunque está fechado este «Preliminar» en 1973, apareció en el libro *Teoría del ritmo de la prosa* en 1976, con lo cual este escrito resulta ser, hasta lo que conocemos hoy, el último publicado por el maestro. (La «Bibliografía de S. Gili Gaya», por J. Costa —1991, páginas 123-135—, aporta como última entrada un artículo de 1974).

En el libro que está prologando, don Samuel Gili Gaya encuentra realizado en buena parte su proyectado «ensayo» sobre el ritmo de la prosa española, lo cual le produce viva satifacción. La investigadora que ha escrito este trabajo ha tenido muy en cuenta los del propio don Samuel y la escuela española (T. Navarro, A. Alonso, etc.), por lo que ha partido de las bases que son familiares a nuestro autor. Éste hace gala de una gran lucidez y generosidad en su «Preliminar».

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de S. Gili Gaya

TRABAJOS BÁSICOS SOBRE EL RITMO

(1926): «La entonación en el ritmo del verso», *Revista de Filología Española,* Madrid, vol. XIII, págs. 129-138.

(1938): «Observaciones sobre el ritmo en la prosa española», *Madrid,* Cuadernos de la Casa de la Cultura, Barcelona, vol. III, págs. 373-377.

(1955): «Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello», Prólogo al tomo VI de: Andrés Bello: *Obras Completas*, Caracas, Ministerio de Educación, págs. XI-CIII.

(1956): *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Cátedra Milá y Fontanals. Lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956, 64 págs.

(1962): *El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria,* conferencia. Madrid, Escuela Central de Idiomas, 19 págs.

(1965a): «Andrés Bello y los fundamentos de la métrica española», en *Homenaje al profesor Alarcos García,* vol. II: *Colaboración,* Universidad de Valladolid, 1965-67, págs. 39-47.

TRABAJOS COMPLEMENTARIOS SOBRE EL RITMO

(s.f.):«Landry» [Esquema del libro de Landry *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, 1911]. Manuscrito.

(c. 1930): «Perspectiva histórica» [Notas de lectura tomadas del libro de William Morrison Patterson *The rhythm of prose*, c. 1915]. Manuscrito.

(c. 1952-55): (Sin título). [Una primera redacción de *El ritmo en la poesía contemporánea*]. Manuscrito.

(1954): «Torner, Eduardo M.: *Ensayos sobre estilística literaria española*», *Revista de Filología Española*, vol. XXXVIII, págs. 298-301.

(1973): «Preliminar», págs. 11 y 12 de: Isabel Paraíso: *Teoría del ritmo de la prosa,* Barcelona, Planeta, 1976.

TRABAJOS FONÉTICOS CONEXIONADOS CON LOS DEL RITMO

(1924): *Elementos fónicos que influyen en la entonación castellana. Influencia del acento y de las consonantes en las curvas de entonación.* Tesis doctoral. Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Letras; Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 31 págs. También, bajo el título de «Influencia del acento y de las consonantes en las curvas de entonación», en *Revista de Filología Española,* vol. XI, 1924, págs. 154-177.

(1940-41): «La cantidad silábica de la frase», *Castilla,* Valladolid, t. I, fasc. II, curso 1940-41, págs. 287-298.

(1965b): «El hombre y el poeta», págs. 7-20 de: Instituto de España: *Centenario del fallecimiento de D. Andrés Bello.* Discursos leídos el día 30 de octubre de 1965 por los Excelentísimos Señores D. Samuel Gili Gaya, Individuo de número de la Real Academia Española, D. Melchor Fernández Almagro, Individuo de número de la Real Academia de la Historia, D. Juan Zaragüeta, Individuo de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Madrid, sin edit.

Principales estudios citados o utilizados por S. Gili Gaya en sus trabajos sobre el ritmo

ESTUDIOS UTILIZADOS

ALONSO, Amado (1928): «Estructura de las Sonatas de Valle Inclán», *Verbum,* Buenos Aires, XXI, págs. 227-235. También en: *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 1955.

(1940): *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Losada.

ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1951): *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, Gredos.

BOURDON, B. (1907): «La perception du temps», *Revue Philosophique,* LXIII.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1920 y 1931): *La versificación española irregular*, Madrid, Revista de Filología Española.

LANDRY, Eugène (1911): *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé,* París.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1953): *Ensayos sobre estilística literaria española,* Oxford, Dolphin Books Co.

MEUMANN, E. (1894): «Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus», *Philosophische Studien,* X, pág. 272.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1918): *Manual de pronunciación española,* Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española.

(1944): *Manual de entonación española,* Nueva York, Hispanic Institute on the United States.

(1946): *Estudios de fonología española,* Nueva York, Las Américas Publishing.

(1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* Nueva York, Syracuse University Press.

PATTERSON, William Morrison (1917): *The rhythm of prose. An experimental investigation of individual difference in the sense of rhythm,* Nueva York, Columbia University Press, 2.ª ed.

STETSON, R. H. (1903): «Rhythm and rhyme», *Harvard University Psychological Studies,* I.

(1905): «Motor theory of rhyme and discrete succession», *Psychological Review,* XII.

WUNDT, Wilhelm (1900-1909): *Völkerpsychologie,* Leipzig.

ESTUDIOS CITADOS

BENUSSI, V. (1913): *Psychologie des Zeitauffassung,* Heidelberg.

BINET, A. y COURTIER, J. (1895): «Recherches graphiques sur la musique», *L'Année Psychologique,* II.

BINGHAM, W. V. D. (1910): «Studies in melody», Monog. Suppl. *Psy. Rev.,* XII.

BOLTON, T. L. (1894): «Rhythm», *American Journal of Psychology,* VI.

BOURDON, B. (1892): *L'expression des émotions et des tendances dans le langage,* París.

BROWN, W. (1908): *Time in English verse rhythm,* Nueva York.

BRÜCKE, E. W. (1871): *Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst,* Viena.

(1911): «Temporal and accentual rhythm», *Psychol. Rev.,* XVIII.

BÜCHER, K. (1909): *Arbeit und Rhythmus,* Leipzig, 4ª ed.

COURTIER, J. (1897): «Communication sur la mémoire musicale», *III Internationaler Kongress für Psychologie,* Munich.

GRAMMONT, M. (1913): *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie,* París, Delagrave.

(1933): *Traité de Phonétique,* París, Delagrave.

(1948): *Traité pratique de prononciation française,* París, Delagrave.

GUEST, E. (1882): *History of English rhythms,* Londres, Skeat.

GUMMERE, F. B. (1901): *The beginning of Poetry,* Nueva York.

(1910): *Handbook of Poetics,* Boston.

GURNEY, E. (1880): *The power of sound,* Londres.

HURST, A. S. y MCKAY, J. (1899): *Experiments on the time of poetical meters,* University of Toronto, Psychol. Service, III.

LANIER, S. (1880 y 1886): *The Science of English Verse,* Nueva York, Charles Scribner & Sons.

LIPPS, T. (1903): *Aesthetik,* Hamburgo.

LIPSKY, A. (1907): *Rhythm as a distinguishing characteristic of prose sytle,* Nueva York.

LOTE, G. (1913-14): *L'alexandrin d'après la Phonétique Expérimentale,* París, La Phalange, 3 vols., 2ª ed.

MAC COLL, D. S. (1914): «Rhythm in English verse, prose and speech», *Essays and Studies of the English Association,* Oxford.

MAC DOUGALL, R. (1903): «Rhythm, time, and number», *American Journal of Psychological Studies,* I.

(1903): «The structure of simple rhythm forms», Harvard Psychological Studies, I.

MARBE, K. (1904): *Über die Rhythmus der Prosa,* Giessen.

MEYER, E. A. (1896): «Beiträge zur deutschen Metrik», *Die neuen Sprachen,* VI.

MINER, J. B. (1903): *Motor, visual and applied rhythms,* Monog. Suppl. *Psychol. Review,* V.

MIYAKI, I. (1902): «Researches on rhythmic action», *Yale Psychological Studies,* X.

POE, E. A. (1908): «The rationale of verse», *Works,* VI, ed. de Stedman y Woodbery, Nueva York.

PUFFER, E. (1903): *The psychology of beauty,* Londres.

SAINTSBURY, G. (1912): *A History of English Prose Rhythm,* Londres.

SANFORD, E. C. y TRIPLETT, N. (1910): «Studies of rhythm and meter», *American Journal of Psychology,* VI.

SARAN, F. (1907): *Deutsche Verlehre,* Munich.

SCHAW, M. A. y WRINCH, S. F. (1899): *A contribution to the psychology of time,* University of Toronto, Psychological Service, II.

SCHIPPER, J. (1910): *History of English Versification,* Oxford.

SCOTT, F. N. (1905): «The scansion of prose rhythm», *Publications of the Modern Language Association,* XX.

SCRIPTURE, E. W. (1898): *The new psychology,* Londres.

(1902): *Elements of experimental phonetics,* Nueva York.

(1906): *Researches in experimental phonetics,* Washington.

SIEVERS, E. (1901): *Grundzüge der Phonetik,* Leipzig, 5ª ed.

(1908): «Metrische Studien», *Königlich sächsische Gesellschaft der Wissenschaft Abhandlung phil. historische Klasse,* XXI.

(1912): *Rhythmisch-melodische Studien,* Heidelberg.

SMITH, M. K. (1900): «Rhythmus und Arbeit», *Philosophische Studien,* XVI.

SQUIRE, C. R. (1901): *A genetic study of rhythm,* Worcester.

TITCHENER, E. B. (1908): *Psychology of feeling and attention,* Nueva York.
VERRIER, P. (1909-1910): *Essai sur les principes de la métrique anglaise,* París.
(1913): «Les variations temporelles du rythme», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique,* I.
WALLIN, J. E. W. (1901): «Researches on the rhythm of speech», *Yale Psychological Studies,* IX.
WUNDT, W. (1911): *Grundzüge der physiologische Psychologie,* Leipzig; espec. vol. III.

Primera Parte

ESTUDIO FONÉTICO DE LA ENTONACIÓN

I

LA ENTONACIÓN EN EL RITMO DEL VERSO

En un artículo publicado en esta Revista[1] demostró el Sr. Navarro Tomás la existencia de un ritmo cuantitativo en nuestra versificación, debido al isocronismo de los pies e intervalos, hecho igualmente atestiguado por varios autores modernos. La cantidad, aunque en forma muy distinta de lo que ocurría en la versificación grecolatina, constituye, pues, un elemento rítmico en el verso.

Por lo que a la intensidad se refiere, nuestros tratadistas se fijaron desde antiguo en el lugar que ocupan los acentos para señalar tipos distintos de versos españoles de igual número de sílabas[2], aunque hasta el siglo XIX no llegase a ponerse en claro la verdadera naturaleza del acento, distinguiendo la intensidad de la cantidad y del tono[3].

Falta estudiar si en la versificación española la entonación añade un nuevo elemento rítmico a los ya conocidos.

En la palabra aislada, la altura musical va ligada al acento de intensidad. En el grupo fonético se produce también —en la prosa— una elevación de tono en las sílabas acentuadas comprendidas en la rama intermedia de la curva tonal; pero la melodía se mueve con cierta independencia de la intensidad en determinadas zonas del grupo fónico[4].

---

[1] «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», en *Revista de Filología Española,* IX, 1922, págs. 1-29.

[2] Véase por ejemplo, NEBRIJA, *Gramática castellana,* libro II, capítulos VIII y IX.

[3] Véase LA VIÑAZA, *Biblioteca histórica de la Filología castellana,* I, págs. 1011 y sigs.

[4] Véase, a este respecto, «Influencia del acento y de las consonantes en las curvas de entonación», en *Revista de Filología Española,* XI, 1924, págs. 154-177. El presente artículo viene a ser continuación de aquel trabajo, aplicando al verso el mismo método que entonces se empleó para la prosa. Por esta razón creo innecesario repetir aquí cuanto se refiere a la forma en que se han realizado las experiencias.

Como no es cosa fácil para el oído distinguir la curva melódica de un grupo fonético aislándola de los demás elementos acústicos de que la componen, nuestras observaciones se han basado principalmente en los datos que resultan de la medición de trazados quimográficos, aprovechando con frecuencia hojas hechas hace ya tiempo en el laboratorio de fonética del Centro de Estudios Históricos con fines ajenos a los problemas de entonación.

Uno de los sujetos de mis experiencias (A) recitó ante el aparato registrador el conocido soneto anónimo «No me mueve, mi Dios, para quererte», que a continuación damos en transcripción fonética. Las cifras colocadas debajo de cada sílaba expresan, en vibraciones simples por segundo, el tono medio con que la vocal ha sido pronunciada. Se imprimen en negrilla los números correspondientes a las sílabas con acentos fijos, que son uniformemente la 6.ª y la 10.ª. Los números en cursiva pertenecen a los acentos variables que se han dado en cada verso:

I.–	no	me	mwe	ƀe	mi	ɗjos	pa	ra	ke	rer	te
	540	440	*440*	420	360	400	360	380	380	400	480
II.–	el	θje	lo	ke	me	tje	nes	pro	me	ti	ɗo
	320	*400*	380	380	340	420	340	420	360	400	220
III.–	ni	me	mwe	ƀe	lim̯	fjer	no	taŋ	te	mi	ɗo
	320	360	*460*	460	440	480	360	380	320	460	460
IV.–	pa	ra	ɗe	xar	po	re	so	deo	feŋ	der	te
	280	300	400	*420*	320	420	360	320	320	280	200
V.–	tu	me	mwe	ƀe	se	n̯or	mwe	ƀe	mel	ber	te
	420	420	*420*	400	320	360	420	480	420	420	440
VI.–	kla	ƀa	ɗoe	nu	na	kru	θjes	kar̄	ne	θi	ɗo
	420	*440*	460	440	400	480	420	440	320	460	240
VII.–	mwe	ƀe	mel	ƀer	tu	kwer	po	ta	ne	ri	ɗo
	400	440	400	400	360	400	420	360	320	380	220
VIII.–	mwe	ƀen	me	tu	sa	freŋ	ta	si	tu	mwer	te
	360	360	440	360	360	400	320	320	280	260	200
XI.–	mwe	ƀe	meal	fiŋ	twa	mor	yẹn	tal	ma	ne	ra
	440	480	460	480	440	440	320	440	400	440	460
X.–	keau̯ŋ	ke	nou̯	ƀje	ra	θje	lo	yo	tea	ma	ra
	280	360	*400*	440	380	440	400	360	340	400	440

XI.–	yaun̯	ke	nou̯	ðje	rain̯	fjer	no	te	te	mje	ra
	300	320	420	400	360	420	320	320	280	240	200
XII.–	no	me	tje	nes	ke	ðar	por	ke	te	kje	ra
	480	440	520	440	400	440	460	400	400	420	220
XIII.–	pwe	sau̯n̯	ke	lo	kes	pe	ro	noes	pe	ra	ra
	280	360	340	320	360	440	420	360	380	380	400
	lo	miz	mo	ke	te	kje	ro	te	ki	sje	ra
XIV.–	340	400	340	360	340	340	300	280	280	260	180

El examen de las cifras precedentes muestra que al acento fijo de la 6ª sílaba ha correspondido una elevación de tono con respecto a la sílaba anterior en doce de los catorce versos estudiados. La diferencia entre las sílabas 5ª y 6ª ha oscilado en ellos entre 40 (I) y 100 (IV) vibraciones por segundo.

En los versos IX y XIV no ha habido diferencia entre una y otra sílaba. Ambas excepciones son, sin embargo, fácilmente explicables: en el IX se ha producido una pausa final de frase, entre las sílabas 6ª y 7ª, de 35 c.s. de duración: «Muéveme al fin tu amor | y en tal manera», exigida por la naturaleza sintáctica de la misma. La sílaba *mor*, como final de grupo, tenía que ser más baja; pero su condición de acentuada ha detenido el descenso de la voz. Más que una excepción este caso es una confirmación de la fuerza tonal del acento.

El verso XIV, final de la recitación, presenta todo él entonación descendente a partir de la segunda sílaba. Pertenece, por lo tanto, a la rama descendente de la curva, en la cual los acentos pierden su acción[5]. Con todo, el tono no ha descendido, sino que se ha mantenido uniforme en las sílabas 5ª y 6ª.

La sílaba acentuada ha sido, pues, más aguda que la precedente en doce versos y se ha mantenido igual en dos versos por necesidades de la expresión.

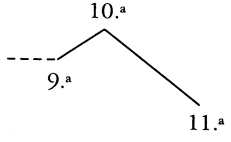
La sílaba que sigue a la 6ª ha resultado más grave que ella en once versos; más aguda en tres (V, VII y XII). En el V se ha destacado la sílaba *mue*, acentuada y precedida de pausa; en el VII el valor expresivo de la palabra *cuerpo* ha elevado en 20 v.s. la sílaba 7ª del

[5] *Revista de Filología Española,* 1924, XI, pág. 170.

verso. No me explico bien la causa de que haya ocurrido lo mismo en el verso XII.

El tono de la sílaba 10ª, penúltima del endecasílabo y del grupo fonético, se sujeta naturalmente, más que al acento, a su posición en la rama final de la curva. Y así, puede observarse que en los versos que terminan cuarteto o terceto (IV, VIII, XI y XIV), que en el presente caso son, además, finales de cláusula, la sílaba 10ª es más grave que la 9ª, a pesar del acento que sobre aquélla recae. Pero aun así es curioso notar que de los diez versos restantes, siete presentan mayor altura en la sílaba 10ª, y tres (V, XI y XII) el mismo tono que la 9ª, sin que en ninguno de ellos se haya presentado más grave, como si el mayor acompasamiento del verso tendiera a conservar para los acentos una fuerzar tonal que raras veces aparece en la prosa en la curva final del grupo fonético.

Para mayor exactitud de la observación anterior, notemos que sólo los versos I, V, IX, X y XIII han acabado, por su propio carácter sintáctico, en curva ascendente, y que en ellos la mayor altura de la sílaba 10ª es perfectamente natural; pero en los cinco versos restantes (II, III, VI, VII y XII), que ni terminan estrofa ni su naturaleza les impone inflexión ascendente, se produce una entonación circunfleja que es necesario relacionar con la influencia del acento.



Antes del primer acento fijo en la 6ª, hay en cada verso otro acento que ha podido recaer en las sílabas 1ª, 2ª, 3ª ó 4ª. El número de vibraciones por segundo que ha correspondido a dichos acentos va en cursiva en nuestra transcripción. De la comparación de las cifras indicadoras de la altura musical en las cinco primeras sílabas de cada verso, resulta que la que lleva el primer acento ha sido a la vez la más aguda en los versos II, IV, XI y XII; en los versos V y XIII ha habido otras tan agudas como ella; y en los ocho restantes la altura musical de la sílaba con dicho acento ha resultado inferior a la de otras inacentuadas anteriores a la 6ª Parece, pues,

que este acento influye sobre la curva de entonación del verso en proporciones mucho más reducidas que los de las sílabas 6ª y 10ª

La explicación de la no coincidencia, en tales ocasiones, entre la intensidad y la tonalidad, podría buscarse en razones semánticas, expresivas o sintácticas; mas para el objeto que nos hemos propuesto nos basta señalarla. Observemos finalmente que la sílaba más aguda, entre las cinco primeras de cada verso, ha sido con frecuencia la que sigue inmediatamente a la que lleva el acento secundario (por ejemplo, versos III, IV y X).

De los comentarios que anteceden puede deducirse que la persona utilizada en mi experiencia ha tenido, en la recitación del soneto de que tratamos, una clara tendencia a elevar el tono de las sílabas con acentos fijos; que esta tendencia se cumple normalmente en la 6ª sílaba y, con excepciones, siempre explicables por motivos sintácticos, en la 10ª, y que, por el contrario, en los acentos movibles la colaboración del tono con la intensidad ha sido muy escasa. Las notas más agudas de la curva melódica han coincidido casi siempre con el tiempo marcado, produciéndose, por lo tanto, un ritmo de entonación coincidente con los pies cuantitativos. Además de este ritmo, las inflexiones finales, ascendentes o descendentes, colaboran con las pausas y con la rima, contribuyendo al ritmo total de la estrofa.

Mas para que estos datos puedan sugerir consideraciones aplicables a la métrica española es necesario cotejarlos con otras experiencias practicadas con distintos recitantes, y con versos de acentuación y número de sílabas diferentes.

El estudio de las inscripciones quimográficas obtenidas con la recitación de las estrofas cuarta y sexta de la *Sonatina* de Rubén Darío nos ha facilitado datos importantes para el conocimiento de las relaciones entre la entonación y los acentos rítmicos del verso, que, en este caso, recaen sobre las sílabas 3ª, 6ª, 10ª y 13ª de cada alejandrino.

Tres personas (M, T y Z) han recitado separadamente las dos estrofas mencionadas[6]. Con las cifras indicadoras del tono medio de

[6] Para las condiciones de estas experiencias, véase el ya citado artículo del señor NAVARRO TOMÁS, *Revista de Filología Española,* 1922, IX, págs. 1-29.

cada vocal se han construido gráficos de la marcha de la entonación en todos los hemistiquios. A fin de no alargar innecesariamente el presente trabajo, nos limitaremos a exponer, en el cuadro que sigue, los resultados totales que arroja el examen de los gráficos correspondientes a los doce alejandrinos estudiados:

	SILABA 3.ª			SILABA 6.ª			SILABA 10.ª			SILABA 13.ª		
INDIVID.	Casos de elevación de tono	Id. de igualdad	Id. de descenso	Casos de elevación de tono	Id. de igualdad	Id. de descenso	Casos de elevación de tono	Id. de igualdad	Id. de descenso	Casos de elevación de tono	Id. de igualdad	Id. de descenso
M	8	2	2	3	7	2	5	7	0	4	5	3
T	8	2	2	5	6	1	5	4	3	4	3	5
Z	8	2	2	4	5	3	3	4	5	3	8	1
TOTALES	24	6	6	12	18	6	13	15	8	11	16	9

He aquí ahora los totales que han resultado para cada uno de los recitantes:

M:	20	casos de elevación,	21	de igualdad,	7	de descenso
T:	22	casos de elevación,	15	de igualdad,	11	de descenso
Z:	18	casos de elevación,	19	de igualdad,	11	de descenso
TOTALES	60		55		29	

A los datos anteriores hay que añadir que la nota más aguda, dentro de la curva de cada hemistiquio, ha correspondido a alguna de las sílabas con acentos fijos, en 61 de los 72 hemistiquios recitados entre los tres individuos, aunque no a todas las sílabas acentuadas del hemistiquio les haya correspondido un tono más alto. La nota más alta de cada grupo fonético (hemistiquio) ha coincidido con uno de los acentos en el 82% de los casos. Parece evidente, según esto, que el acento es un factor importante en la sucesión de entonaciones agudas y graves que constituyen la curva melódica del hemistiquio y, por consiguiente, del verso. Es decir, la entonación se nos presenta frecuentemente como colaboradora del ritmo acentual.

Sin embargo, las excepciones han sido numerosas. Los casos de igualdad de tono entre la sílaba acentuada y la que la precede han sido casi tan frecuentes (55:60) como las de mayor altura en las que llevan acento fijo. El descenso de tono se ha dado 29 veces, y no siempre en la rama final de curva descendente. Ello prueba que si bien el acento influye notablemente en la curva melódica, no es, ni mucho menos, el único factor que la condiciona.

Las causas que anulan la influencia del acento en la curva melódica son, tanto en el verso como en la prosa, de orden psicológico o gramatical. Para demostrarlo hemos practicado una nueva experiencia haciendo recitar al sujeto M las dos estrofas de que tratamos, sustituyendo las palabras por la sílaba *ta.* El lector tenía delante los versos, a fin de que se sujetara a su ritmo y no creara un ritmo artificial; pero al sustituir por *ta* todas las sílabas que debía pronunciar, el valor representativo y emocional de las palabras quedaba sumamente atenuado.

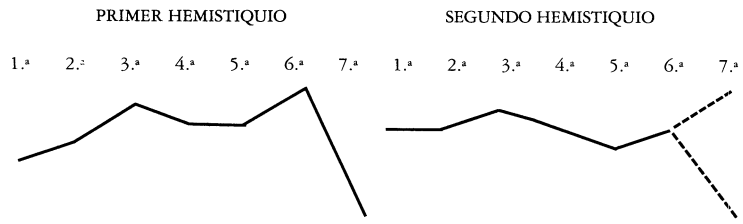
De esta recitación resultaron entre los doce versos:

Sílaba 3ª:	10	casos de elevación de tono,	2	de igualdad,	0	de descenso
Sílaba 6ª:	9	casos de elevación de tono,	3	de igualdad,	0	de descenso
Sílaba 10ª:	6	casos de elevación de tono,	5	de igualdad,	1	de descenso
Sílaba 13ª:	5	casos de elevación de tono,	1	de igualdad,	6	de descenso
TOTALES	30		11		7	

Los casos de descenso, salvo uno, pertenecen a la sílaba 13ª, penúltima del verso, final de curva descendente, y, por lo tanto, no cuentan para nuestro objeto. Aquí, como en la recitación natural de los alejandrinos que comentamos, la intensidad y la tonalidad han ido más acordes en el primer hemistiquio que en el segundo, y más en las sílabas 3ª y 10ª que en 6ª y 13ª, precisamente las que, por ser finales de hemistiquio o de verso, se hallan en un momento de la curva particularmente afectado por factores psicológicos.

Nótese el aumento que, en la recitación con *ta,* ha experimentado la proporción de casos de coincidencia entre el acento y la elevación de tono, suficiente, a nuestro juicio, para sospechar que si fuera posible eliminar en absoluto el contenido expresivo de los versos dejándolos reducidos a un esquema rítmico, las curvas me-

lódicas que corresponderían a los dos hemistiquios de uno de los alejandrinos de que tratamos, serían estas:



Así resultaría una coincidencia perfecta entre el ritmo acentual y la tonalidad, y, por consiguiente, la curva tonal colaboraría al ritmo cuantitativo e intensivo de los pies métricos.

Las experiencias que acabamos de comentar muestran, sin embargo, que dicha colaboración se halla contrarrestada con frecuencia por necesidades expresivas que varían entre límites muy amplios. Unas veces se oponen a ella los acentos etimológicos de las palabras, cuando no coinciden con acentos fijos del verso; otras, la necesidad de destacar una palabra más significativa; otras, los enlaces sintácticos, y finalmente, los innumerables matices sentimentales de la frase. Y todos estos factores pueden ser sentidos e interpretados en muy diversos grados por cada recitante, complicando así con las divergencias individuales el estudio de la curva melódica.

A la entonación corresponde, por ejemplo, el papel de marcar el enlace sintáctico de los versos encabalgados y reenlazados, ofreciendo así un recurso al recitante que no desea romper la unidad métrica del verso, pasando sin pausa al verso siguiente. Cuando no hay encabalgamiento ni reenlace, la regularidad con que aparecen las inflexiones finales de verso o de hemistiquio constituye un nuevo factor rítmico colaborador de las pausas y de la rima.

Si se comparan los resultados obtenidos del estudio de los endecasílabos del soneto de que nos hemos ocupado al principio de este artículo con los que arroja el examen de los alejandrinos de Rubén Darío, se advertirá que en el endecasílabo la colaboración del tono con el ritmo acentual se ha producido con mayor regula-

ridad. La razón de esta diferencia puede hallarse en que en los endecasílabos citados se pronuncian, por lo común, sus once sílabas sin ninguna pausa interior, mientras el alejandrino exige una cesura que divide generalmente al verso en dos grupos fonéticos que, por ser más cortos, abrevian, y aun anulan, la rama intermedia de la curva; y esta zona, en el verso lo mismo que en la prosa, es la más propicia para la unión de la intensidad y el tono.

Otras experiencias practicadas con versos octosílabos (romance de *El cerco de Zamora* y décima de Calderón, *Cuentan de un sabio...*), cuyos pormenores no es necesario exponer aquí, han confirmado que a mayor extensión del verso, o del hemistiquio, corresponde menor coincidencia entre la tonalidad y los acentos. El encabalgamiento y el enlace sintáctico sin pausa es, además, más frecuente en los versos cortos que en los de arte mayor.

Si el ritmo es la repetición regular de un fenómeno, sería excesivo afirmar, como conclusión de mis experiencias, que la entonación es en la métrica española —fuera de las inflexiones finales— un factor rítmico constante y necesario. Pero negar a la curva tonal toda participación en el ritmo del verso es igualmente contrario a los hechos. Lote (*L'alexandrin d'après la Phonétique expérimentale,* París, 1919, I, 177 y sigs.) establece en el alejandrino francés la existencia de pies melódicos determinados por la posición que ocupa en el grupo la sílaba más aguda. Por mi parte no encuentro más que coincidencia frecuente entre el tiempo marcado y la sílaba aguda; y esto no basta para justificar una distinción entre pies melódicos y pies cuantitativos. En mi opinión, cuando la sílaba aguda no coincide con el tiempo marcado, el ritmo melódico queda reducido a la aparición regular de las inflexiones finales de verso o de hemistiquio.

Para cuando se estudien en su totalidad los elementos rítmicos de la prosa castellana, podemos anticipar que una de las diferencias entre prosa y verso consiste en que la regularidad de algunos acentos tiende a sujetar la entonación del verso, y las sílabas más agudas se suceden en él con cierto ritmo, mientras no se lo impidan las causas psicológicas ya enumeradas. En la prosa, por el contrario, la colocación más libre de los acentos de grupo da menor regularidad a la sucesión de sílabas agudas y graves.

La entonación, sin ser propiamente un elemento rítmico en el verso, se adhiere al ritmo acentual y lo subraya; sólo cuando las necesidades expresivas lo exigen, el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar su papel sintáctico y afectivo.

Segunda Parte

ESTUDIOS SOBRE EL RITMO (PROSA Y VERSO LIBRE)

II

OBSERVACIONES SOBRE EL RITMO EN LA PROSA ESPAÑOLA

Ocurre a veces que cuando leemos algunas poesías de autores modernos sentimos cierta perplejidad ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente versos; se nos hace difícil captar la regularidad rítmica con que se han producido en el espíritu del autor. Claro es que en ciertas ocasiones el autor se ha engañado a sí mismo o ha querido engañarnos. Pero con mucha frecuencia la no percepción del sentido rítmico tiene por causa alguna limitación por parte del lector, algún desajuste entre nuestra sensibilidad rítmica y las formas insólitas que el poeta nos ofrece. Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales. Fuera de ellos, necesitamos un esfuerzo de adaptación que no siempre se cumple con éxito.

Así se explica, en gran parte, la hostilidad con que fueron recibidas en su tiempo ciertas formas de versificación que después quedaron incorporadas plenamente a la tradición literaria. Rubén Darío es uno de los ejemplos más próximos y egregios. Guardémonos, pues, de apresuramientos antes de afirmar si una composición está o no está escrita en verso, ya que las fronteras entre verso y prosa no están claramente delimitadas.

Ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo poético no necesita ser indispensablemente acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas. La poesía hebraica tenía un ritmo intelectual. Un estudio cuidadoso de no pocas composiciones de Juan

Ramón Jiménez revelaría el ritmo psicológico de ciertas estrofas fonéticamente amétricas.

No es mi objeto referirme por hoy al sentido del ritmo en la poesía contemporánea, ni a los efectos rítmicos que, tanto en prosa como en verso, pueden obtenerse con factores exclusivamente psíquicos. El fin de este artículo se limita a lo estrictamente fonético, o mejor dicho, a algunos aspectos rítmicos de nuestro idioma.

Desde el punto de vista psicológico, el lenguaje, como todos los movimientos musculares, se produce con un cierto ritmo. Pero además de esta regularidad primaria, común a todos los hombres, hay formas rítmicas predominantes en ciertos idiomas y características de ellos. Cuando oímos hablar en una habitación contigua sin distinguir claramente ninguna palabra ni entender su significado, percibimos, sin embargo, que hablan en español, francés o inglés, si tenemos alguna costumbre de oír estos idiomas. En esa distinción concurren, como es natural, muchos factores: uno de los más importantes es el ritmo habitual propio de cada una de estas lenguas. En francés, inglés y alemán se han publicado algunos estudios a este respecto; pero ninguna investigación se ha llevado a cabo en lo referente al español hablado. El presente artículo trata de exponer a los no especialistas algunas observaciones y trabajos experimentales que permiten orientar el problema y entrever conclusiones.

Dado el papel que el acento de intensidad ha desempeñado en la historia de la lengua española y en la versificación, no era difícil sospechar que el ritmo del español moderno se apoyara principalmente en lo intensivo. Sabido es que la sílaba acentuada es en nuestro idioma acústicamente más intensa que las sílabas inacentuadas. Puede ocurrir, y ocurre con frecuencia, que la sílaba acentuada sea a la vez más aguda y más larga; pero la elevación de tono o el aumento cuantitativo coadyuvan al relieve de la sílaba acentuada sin ser indispensables para que la sílaba fuerte sea percibida como tal. En la frase se da a menudo el caso de que la intensidad más fuerte no coincida con el tono más alto ni con la mayor duración. En cambio no puede darse, ni en la palabra aislada ni en la frase, una sílaba acentuada que no lleve intensidad mayor que la de las sílabas que la rodean; es decir: el acento del español moderno es esencialmente intensivo.

Nuestras experiencias comenzaron con una observación muy sencilla. Se trataba de hacer pronunciar a diferentes personas, que no estuviesen prevenidas, la sílaba *ta* repetidamente. Se notaba, en seguida en algunos casos y a los pocos segundos en los más, que espontáneamente agrupaban de dos en dos las sílabas pronunciadas y cargaban el acento sobre la primera de las dos sílabas así agrupadas: *táta táta táta.*

Entre sesenta personas de diferentes edades y clases sociales sometidas a esta experiencia sólo una (enferma del pecho) me dio un ritmo irregular e interrumpido; tengo dudas sobre otras tres. Las 56 restantes adoptaron regularmente el ritmo binario indicado. Rousselot en sus *Principes de Phonétique experimentale* explica una observación análoga practicada con numerosos individuos de lengua francesa, los cuales organizaban la única sílaba repetida, en grupos de dos sílabas con acento en la segunda; es decir, con un ritmo binario y yámbico: *tatá tatá tatá.* Varias experiencias con personas de nacionalidades diferentes me dieron la convicción de que no se mantiene el isocronismo entre los *ta* sucesivamente articulados, sino que existe una tendencia constante a agruparlos en combinaciones regulares con acento fijo en una de las sílabas así agrupadas. Es indudable que esa tendencia guarda relación estrecha con los hábitos fonéticos de cada idioma.

¿Qué valor podemos atribuir a las observaciones que anteceden? Es evidente que cuando oímos un mismo sonido isocrónicamente repetido, podemos organizarlo interiormente en grupos de dos, tres o más sonidos. Cuando vamos en tren, los golpes de las ruedas sobre la unión de los raíles, que se producen a distancias sensiblemente iguales, pueden ser interpretados a voluntad en grupos rítmicos más o menos extensos. Ortega y Gasset, en uno de sus ensayos, dice que en un viaje en tren iba pensando en un famoso embaucador dedicado a la adivinación del porvenir, el cual practicaba su arte trazando en el aire un gran círculo con su espada, al tiempo que pronunciaba estas misteriosas palabras: *Helion, Melion, Tetragrámmaton...* «Y entonces —dice Ortega— me pareció que el tren avanzaba en su carrera repitiendo: *Helion, Melion, Tetragrámmaton; Helion, Melion, Tetragrámmaton...*».

La organización interior de un ritmo a base de un sonido indefinidamente repetido depende, pues, de nuestra voluntad. Pero naturalmente propendemos a los ritmos que forman parte de nuestro repertorio rítmico habitual. Y si esto ocurre con la interpretación de sonidos que oímos, mucho más tiene que ocurrir con los producidos por nuestra voz, los cuales tienden a acomodarse a los hábitos lingüísticos del idioma que hablamos.

A fin de que las experiencias a que me he referido no estuvieran simplemente basadas en el testimonio del oído, y tratando a la vez de eliminar errores posibles de interpretación, las repetí ante el quimógrafo. Con ello se conseguía medir la cantidad silábica, ya que la intensidad no puede medirse directamente; al mismo tiempo los trazados quimográficos permitían ver con precisión la pausa o distancia temporal entre unas sílabas y otras. Los datos experimentales así obtenidos confirmaron la combinación binaria y trocaica antes descrita. Resultaba además que la regularidad con que se producía lo que desde ahora llamaremos *pie intensivo (táta),* dependía del *tempo andante.* Un metrónomo, que se hacía funcionar inmediatamente antes de comenzar la experiencia, sugería la marcha deseada a los individuos objeto de ella. Se procuraba ocultar el metrónomo de su vista a fin de que el movimiento de vaivén no les inclinase al ritmo binario. Cuando la sílaba *ta* se repetía con *tempo* más rápido o más lento, la regularidad iba desapareciendo en la medida en que nos alejábamos del *andante.* Este hecho, altamente significativo, vendría a confirmar el *andante* como *tempo* medio más usual de la lengua hablada. Alrededor del *andante,* el pie intensivo trocaico tiene lugar con la mayor regularidad.

Ahora bien: hasta este momento habíamos operado a base de la repetición de la sílaba *ta,* vacía de contenido semántico y siempre igual a sí misma, a fin de eliminar todo factor expresivo y evitar las dificultades que resultarían del empleo de sílabas de composición diferente. De esta manera conseguimos una especie de esquema rítmico primario, como base de sustentación rítmica en la cual se moldea la lengua hablada cuando no vienen a contrapesarlo otros factores. Pero es evidente que los acentos etimológicos de las palabras, los acentos dominantes de grupo y todos los elementos expresivos que concurren en la lengua hablada modifican el so-

porte rítmico intensivo. Las sílabas en la conversación o en la lectura no se agrupan todas, ni mucho menos, en pies trocaicos. Sin embargo, el pie intensivo trocaico reaparece constantemente a distancias irregulares, pero con una frecuencia muy superior a la de cualquier otra combinación rítmica.

Se trataría, según esto, de una tendencia del idioma a un ritmo intensivo, amétrico en la prosa (es decir, a distancias irregulares), de tipo binario y trocaico.

Notemos ahora el enorme predominio de la acentuación llana en español. Basta para ello recorrer algunas páginas de un diccionario; y aun habría que notar que el tanto por ciento elevadísimo de voces llanas que podemos contar en un diccionario no da la medida exacta de la lengua hablada, puesto que con los infinitivos, agudos, se encabezan verbos cuyas formas son llanas en su mayoría. Muchos substantivos y adjetivos agudos en singular son llanos en plural. Buena parte de los esdrújulos son tecnicismos de uso poco frecuente. En Fonética histórica española es normal la desaparición de las vocales protónica y postónica interna. En fin, la nivelación de los finales agudos o esdrújulos de los versos con los finales llanos comprueba también hasta qué punto la acentuación trocaica está en la misma naturaleza prosódica de nuestro idioma.

Surge naturalmente la pregunta de si el ritmo trocaico a que me he referido es el resultado del predominio de la acentuación llana, o si, por el contrario, la acentuación llana preponderante ha nacido de los hábitos rítmicos dominantes en la época formativa del idioma. No podemos por ahora contestar a esta pregunta.

Tenemos, por consiguiente, un factor rítmico en el *tempo* con que se habla o lee. El segundo elemento del ritmo lo constituye la reaparición frecuente, a distancias irregulares, del pie intensivo trocaico. Veamos ahora si la lengua hablada nos ofrece otros elementos rítmicos mensurables.

La entonación tiene principalmente un valor sintáctico y expresivo. No hay que buscar en ella elementos rítmicos directos, puesto que su papel más importante consiste en marcar la subordinación lógica o psicológica de las frases y en la expresión de emociones. Sin embargo, el nivel medio alcanzado por las elevaciones o descensos de la curva melódica, y la sucesión de grupos fonéticos

cuya entonación sea igual, análoga o contrapuesta, pueden producir efectos rítmicos de gran belleza. En la prosa literaria se apela a menudo, de un modo más o menos consciente, a ese ritmo tonal. Amado Alonso lo ha estudiado agudamente en las *Sonatas* de Valle-Inclán.

Mis experiencias con respecto a la cantidad como elemento rítmico en la lengua hablada y en la prosa literaria han dado resultados negativos. Nada hace sospechar la existencia de regularidad cuantitativa, como no sea para coadyuvar al relieve fonético y psíquico de las sílabas acentuadas.

Otra cosa ocurre con la cantidad o duración total de los grupos fónicos, determinada por la mayor o menor frecuencia de las pausas y su distancia relativa. Es indudable que cabe una distribución simétrica de grupos fónicos de duración aproximada. Los psicólogos llaman *sentido del tiempo* a la capacidad de medir el tiempo transcurrido. El sentido del tiempo disminuye con su extensión, o lo que es lo mismo, medimos con más precisión las diferencias temporales entre dos fenómenos de corta duración que las que existen entre los de duración más larga. Por esta causa los grupos fónicos largos, comprendidos entre dos pausas muy distanciadas, pueden parecernos iguales o semejantes a otros también extensos, aunque la medición matemática de uno y otro nos ofrezca diferencias muy considerables. Así se comprende que un estilo de pausas frecuentes no significa mayor ni menor sentido rítmico que el de pausas distanciadas, puesto que se trata de tiempo psicológico, no de tiempo físico.

Las consecuencias estilísticas que se derivan de una prosa en que preponderen los grupos fónicos breves o largos son muy importantes. En el primer caso, la fragmentación rítmica del estilo aumenta el valor semántico de las palabras, las cuales se presentan al lector con todo su brillo expresivo. Tal es el caso de Azorín. La prosa de grupos fónicos extensos (Blasco Ibáñez) empuja al autor y al lector con una rapidez que les obliga a fijarse menos en las dicciones de contenido más denso, las cuales quedan en cierto modo desvalorizadas. La primera es analítica; el pormenor importa mucho y por ello el autor lo destaca con las pausas frecuentes. La segunda, sintética, busca el efecto de conjunto de las grandes pince-

ladas. Sería interesante investigar hasta qué punto el arrastre rítmico de la frase o su contención pueden determinar las *palabras de relleno* en el período abundante, o las palabras con condensación de sentido en el período breve. Resultaría acaso que el ritmo no sólo sirve a la expresión, sino que a veces la expresión misma se moldea según un ritmo previo más o menos consciente por parte del autor.

III

EL RITMO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

[3.1.] Cuando leemos versos de ciertos poetas contemporáneos, nos sentimos a veces perplejos ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente versos o son prosa. Si queremos ser sinceros con nosotros mismos, habremos de confesar que esta dificultad no es sólo del gran público lector, sino que aun los mismos profesionales de la Literatura no siempre logramos captar sin esfuerzo la configuración rítmica con que aquellas cláusulas han brotado en el espíritu del poeta. Claro es que en ciertas ocasiones el autor se ha engañado a sí mismo. Pero con mucha frecuencia, el no percibir el sentido rítmico tiene por causa alguna limitación por parte del lector, algún desajuste entre nuestra sensibilidad rítmica y las formas insólitas que el poeta nos ofrece. Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo. Fuera de ellos, necesitamos abrirnos a una adaptación que puede fracasar.

No hay que pensar en modo alguno que el problema afecte únicamente a la Poesía de nuestro tiempo. Por el contrario, podemos afirmar que es tan antiguo como la Poesía misma. Cicerón observaba que a veces los versos de algunos poetas de su época parecerían prosa, si no fuese por el acompañamiento de la flauta; añade que los senarios yámbicos de los cómicos son a menudo tan rastreros o pedestres *(sunt saepe abiecti)* por su parecido con el lenguaje de la conversación, que a veces es difícil encontrar en ellos el ritmo y el verso. Todo un sector muy valioso de la lírica actual, desde Juan Ramón Jiménez a Aleixandre y Dámaso Alonso, y hasta las últimas promociones juveniles, señala una crisis de ametría, que no es lo mismo que arritmia, como veremos luego, coincidiendo extrañamente con la nueva boga que en lo que va de siglo alcanzan las formas populares de versificación y la arquitectura es-

tricta del soneto. Cerca de la mitad de la poesía en lengua inglesa de los últimos 30 años se escribe en *versículo* o *verso libre,* y también buena parte de la producción poética francesa y alemana. Rosselló Porcel y otros han practicado el versículo en Cataluña. El fenómeno es, pues, universal y, como he dicho antes, se ha suscitado desde la antigüedad en términos parecidos a los nuestros. Lo cual nos obliga a plantearnos de nuevo esta pregunta tan vieja: ¿qué es verso y qué es prosa?

Cicerón percibía que a veces las fronteras entre uno y otra eran borrosas, como nosotros lo percibimos también. Los poetas —se entiende los buenos poetas— no necesitan plantearse cuestión alguna, porque, afortunadamente para ellos, sienten desde dentro el fluir cadencioso de su palabra. Pero el que trata de interpretar el arte de nuestro tiempo necesita buscar alguna precisión conceptual, un poco de definición y de norma.

Para situar en su conjunto los términos del problema, diré que *ritmo* en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos. Así era la poesía hebraica, basada en el paralelismo de conceptos e imágenes contrapuestos, sinonímicos o complementarios, dentro de cada versículo. Aunque no sabemos cómo se cantaban en la antigua sinagoga, puede afirmarse que el texto hebreo de la canción de Débora, de los Salmos y del Cantar de los Cantares, no contiene repetición lingüística alguna de carácter fonético. Un estudio cuidadoso de no pocas composiciones de Juan Ramón Jiménez revelaría el ritmo psíquico o mental de ciertas estrofas en las cuales es difícil ver sonoridades recurrentes. También Cicerón supo darse cuenta de que el orador practica un balanceo entre las significaciones de palabras análogas o contrapuestas: antítesis, clímax, anticlímax y paralelismo, son para él factores rítmicos independientes de las cualidades sonoras.

Hace pocos años, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño estudiaron las correlaciones y la distribución bimembre y plurimembre como barra de hierro que sujeta la unidad del poema, cuando los factores del ritmo acústico han desaparecido.

Algunos han pensado que el auge actual del verso libre puede tener su origen inmediato en la imitación del versículo bíblico; por ejemplo, en los franceses Paul Claudel y Péguy, o en los poetas de los países protestantes, asiduos lectores del Antiguo Testamento. Me guardaré muy bien de negarlo en ciertos casos. Pero en conjunto, creo que esta explicación sería insuficiente para determinar un hecho tan universal, y que los motivos del versículo moderno han de ser más hondos que una simple imitación externa.

Con el fin de que estas disertaciones nos acerquen a poder formular alguna conclusión, voy a prescindir en ellas del ritmo mental y a examinar en qué consiste el ritmo fonético en la prosa y en el verso, para ver cómo se acercan uno y otro en el versículo actual. Porque la prosa tiene ritmo, y un ritmo muy estricto; no sólo la prosa literaria, sino también el habla general. Hablando una vez con mi buen amigo y compañero el poeta Gerardo Diego, recordábamos que en nuestra juventud se difundió la frase: «la forma poética está destinada a desaparecer», y comentándola decía Gerardo Diego que hoy tendríamos que invertir los términos y afirmar que «la prosa no existe». Esta expresión un poco paradójica envuelve un punto de vista certero, que también podría formularse diciendo que la lengua hablada es rítmica por naturaleza. Las palabras eran aladas para Homero, y al pasar de unos hombres a otros vuelan con aleteo acompasado.

Dedicaré, pues, esta disertación primera a estudiar el ritmo de la prosa artística y de la lengua hablada, con el fin de que en las dos disertaciones siguientes podamos entrar con más seguridad en el examen del verso libre contemporáneo.

Por razones metódicas dejaré a un lado el hecho de que todas las contracciones musculares se producen con regularidad rítmica en los movimientos de tensión y distensión, y entre ellas cuentan, claro está, las tensiones y distensiones de los órganos de la palabra. Son fenómenos de naturaleza psicofisiológica, que nos alejarían demasiado del tema que me he propuesto desarrollar. Son supuestos

comunes a todo lenguaje, y que por su mismo carácter primario y previo carecen de dimensión cultural.

La existencia de un ritmo en la prosa literaria, y especialmente en el período oratorio, fue ya reconocida y estudiada por los antiguos. Aristóteles define la prosa artística como un lenguaje «que, sin tener metro, no está desprovisto de ritmo». Recogiendo las doctrinas de Cicerón y de Quintiliano, podemos resumir cuanto supo la Antigüedad clásica en los siguientes términos: Una cosa es el *metro* y otra el *ritmo.* El primero, que pertenece a la Poesía, se compone de *pies,* es decir, grupos de sílabas largas y breves que se suceden según un orden regular. El *ritmo (numerus)* es propio de la prosa, y se compone también de pies; pero en él no importa el orden que guarden las sílabas largas y breves, sino el tiempo total que se invierte en la pronunciación de cada pie. Así el dáctilo, el anapesto y el espondeo son rítmicamente iguales, porque cada uno de ellos equivale a dos largas, y éste es su *numerus.* El yambo y el troqueo son iguales para el ritmo, puesto que el tiempo necesario para pronunciarlos suma en ambos tres sílabas breves. En Poesía no podía sustituirse un dáctilo por un anapesto, porque en ella el *orden* de la sucesión silábica es esencial; pero sí en la prosa, donde uno y otro son equivalentes en su número.

Por otra parte, el verso se compone de pies que se suceden iguales o en combinaciones preestablecidas, en tanto que en el ritmo prosaico se mezclan pies distintos sin regularidad alguna. Por último, los versos son iguales unos a otros, o se combinan entre sí según patrones regulares y constantes para cada estrofa. La prosa, en cambio, se fragmenta en partes desiguales, a las que, según su extensión e importancia daban de menor a mayor, los nombres de inciso (gr. κσμμα), *miembro* (gr. κῶλου) y *período* o rodeo. Aunque los antiguos no llegaron a expresarse con claridad completa respecto a la diferencia entre estas tres divisiones, se ve muy bien que tenían el sentimiento de lo que ahora denominamos *grupo fónico,* al cual correspondía el *inciso.* El miembro coincidía con la *oración,* delimitada fonéticamente por la cadencia final. Cuando ésta era muy extensa y complicada en su estructura, recibía el nombre de *período.*

Ahora bien, ¿cuál era el ritmo de estas divisiones desiguales de la prosa? Para Cicerón existe un balanceo acompasado en el tiem-

po que se invierte en pronunciar cada una de estas unidades, que, o bien son iguales (ισοκῶλου), o bien guardan entre sí ciertas proporciones que el oído aprecia. Claro es —dice— que esta cuenta es sólo aproximada, y no varía por unas sílabas de más o de menos; porque si fuese exacta, entraríamos en el campo del verso, y «en el ritmo de la prosa no hay nada peor que la uniformidad» *(Orator,* 199). El orador —añade— presiente la extensión aproximada del miembro que va a seguir, antes que la palabra venga a rellenarlo.

Esta última observación ha sido hecha también por numerosos psicólogos y escritores modernos, y puede comprobarla cualquiera que tenga alguna experiencia en escribir: a menudo prefiguramos la extensión y ondulación de lo que nos falta escribir en una cláusula empezada, antes de que aparezcan las palabras. Dice Landry en su libro *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (París, 1911, pág. 21): «A menudo me ocurre que soy más sensible al ritmo de las palabras de un orador que al contenido de sus frases, y sacrifico, cuando declamo, el sentido al ritmo; preveo el ritmo de una frase antes de saber lo que en ella diré». Existen, sin duda, grandes diferencias a este respecto, según el temperamento y el estilo; pero en mayor o menor grado la observación es válida para todo el que habla o escribe. A veces sentimos que un autor se ha dejado llevar por el ímpetu adquirido, y el sentido de sus palabras aparece como desteñido y de relleno; a veces, por el contrario, la expresión nos parece dura, por haber atendido sólo a la significación, sin valorar las proporciones rítmicas de la frase. Entre los retoques de estilo que con frecuencia hacemos a lo que escribimos, figura el de alargar o acortar determinados grupos fónicos u oraciones que sentimos de extensión desproporcionada, según este sentimiento de balanceo que ya supo ver Cicerón y ha sido universalmente comprobado.

Discutían los retóricos antiguos sobre si estas leyes de proporción deben ser observadas en todo el fluir del período o sólo al principio y al fin. Cicerón pensaba *(Orator,* 199), que aunque según la opinión general basta con que se encuentre una cadencia numerosa al terminar el pensamiento, no es esta la condición única, sino que todo el período va dirigido desde el comienzo hacia su terminación, y que considerado en su conjunto todo él debe fluir con tal

andadura, que al llegar a su término se detenga por sí mismo. Todas las palabras, tanto las del principio como las de enmedio, deben preparar el final.

La marcha más o menos viva o moderada del discurso recibía entre los retóricos el nombre de *cursus.* En la baja latinidad eclesiástica se distinguían tres especies: *cursus planus* era el de los miembros e incisos con final de acentuación llana; *cursus tardus,* con terminación esdrújula, y *cursus velox,* de final llano precedido de varias sílabas breves que se sucedían rápidas antes del último acento. Según Parodi, estas ideas, y más aún la práctica del latín eclesiástico, influyeron en el *periodare* de la prosa italiana de Boccaccio.

Por este resumen, al que según creo no falta nada esencial, puede juzgarse que la Antigüedad clásica sólo tuvo en cuenta la medida del tiempo, la cantidad, entre los factores del ritmo. También se encuentran indicaciones sobre el valor de las pausas, que es igualmente una magnitud cuantitativa. Otros elementos rítmicos, como la entonación y el acento intensivo, se hallan vagamente aludidos entre los retóricos, con los nombres de rotundidad, armonía, musicalidad, cadencia u otros parecidos, pero sin concretar nada acerca de ellos. Es natural que estas cuestiones hayan permanecido nebulosas hasta que la Física ha podido darnos, en el siglo XIX, el análisis de las cualidades del sonido y los medios para medirlas.

Retengamos para nuestro objeto dos conceptos capitales elaborados por la antigua Retórica y que han de ser útiles en nuestra investigación: uno es el sentimiento de vaivén o balanceo que acompaña a la pronunciación y a la percepción de los fragmentos (grupos fónicos y sus agrupaciones), en que la prosa se divide. En términos modernos, el juego de tensiones y distensiones entre las frases sucesivas. El otro concepto legado por los antiguos es el carácter *amétrico* de la prosa, frente al *métrico* del verso, es decir, la división en trozos de duraciones desiguales, en contraste con el isocronismo de la versificación.

No será necesario decir que los preceptistas del Renacimiento no hicieron más que traducir y glosar las ideas que encontraban en los retóricos romanos, a menudo sin entenderlas del todo en lo que se refiere a su aplicación a las lenguas romances, puesto que no exis-

tía en ellas el sentido de la cantidad silábica. Cosa muy distinta ocurre en cuanto al sentimiento del ritmo en la prosa y a la práctica estilística de los escritores. Me limitaré a decir ahora que la percepción y el movimiento acompasado de la frase se hallan informulados, pero muy vivos, en el *estil de valenciana prosa* de Martorell, Antonio Canals, etc., y en el *polido estilo* con que Rodríguez de Montalvo reelaboraba los originales antiguos de *Amadís de Gaula.* Fr. Luis de León lo formula y practica de modo consciente, como vemos en varios lugares de sus obras, y especialmente en el prólogo de *Los Nombres de Cristo*, donde se atribuye la novedad de su empleo en castellano: «... yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario. El cual camino quise yo abrir...».

Este ritmo balanceado y en gran manera amétrico, estudiado por los retóricos y practicado por los artistas de la palabra, se refería sólo a la oratoria y a la prosa literaria, nunca a la lengua hablada corriente, que estimaron siempre como desprovista de *numerus*. En sus preceptos, el habla coloquial, caótica y no numerosa, está en oposición constante con la composición literaria oral o escrita.

La dificultad de las investigaciones emprendidas desde fines del siglo pasado acerca del ritmo en la prosa artística y en el habla usual, no consistía en la falta o imperfección de los instrumentos de medida que podamos emplear, especialmente desde que los métodos electrofónicos permiten apreciar todas las variaciones de la onda sonora con precisión muy superior a la que ofrecían los aparatos basados en el quimógrafo de Rousselot, sino en la falta de un criterio bien definido para interpretar las inscripciones obtenidas en las experiencias de laboratorio. Así ocurre que en la bibliografía relativamente extensa dedicada a nuestro tema en las principales lenguas de cultura, sólo se estudian por lo general aspectos parciales, sin llegar a constituir un cuerpo de doctrina que abarque en su totalidad los factores rítmicos del lenguaje. En esta vacilación de criterio ha influido mucho, sin duda, la tendencia a aplicar al lenguaje los mismos principios de la música y de la versificación, artes esencialmente basadas en la medida del tiempo, sin tener en cuenta la ametría sustantiva de la prosa. De este modo venía a resultar que al fracasar en el lenguaje hablado los compases, el valor

de las notas, la cantidad, el cómputo silábico y los pies, es decir, todas las unidades métricas aplicables a la música y al verso, se le consideraba como un ritmo degradado, venido a menos, y la investigación se dirigía a buscar en la prosa las unidades de medida temporal que hayan podido sobrevivir de un modo más o menos claro. Parece, pues, más sencillo desentenderse de la música y del verso, y sentar en definitiva que lo que vamos a encontrar en el lenguaje es un ritmo amétrico, o mejor dicho, atemporal.

No es nuevo este punto de vista. Por no citar más que un solo ejemplo, recordaré que el maestro Barbieri (*Discurso de ingreso en la Real Academia Española y contestación de Menéndez Pelayo*, Madrid, 1892) subrayaba el carácter irregular de la medida del tiempo en el lenguaje, y añadía que la *musicalidad* del idioma español había que buscarla en otros terrenos. Por otro lado, los fonetistas han atendido a las curvas de entonación, o a las pausas, o a los grupos de intensidad, como factores indudables de un ritmo irregular en cuanto al tiempo; pero al tratar de construir una teoría del ritmo lingüístico, sus ideas adolecen de vaguedad notoria, bien por limitarse a estudiar sólo alguno de los factores antedichos, bien por pesar todavía en su ánimo el concepto del ritmo métrico que nos han legado la música y la versificación.

He dicho antes que ritmo es recurrencia, repetición igual o aproximada de algo ya vivido; pero las sonoridades recurrentes no necesitan producirse con isocronismo.

Cuando entramos en el dominio del habla usual notamos en seguida diferencias idiomáticas en el fluir recurrente de la palabra. Cada lengua o dialecto tiene peculiaridades rítmicas que distinguen y definen su fisonomía sonora. Si en una habitación cercana oímos hablar a varias personas sin entender nada de lo que dicen, nos damos cuenta, sin embargo, de si están hablando en español, francés, inglés o italiano, a poca experiencia que tengamos de tales lenguas. Esta cualidad de la línea sonora que percibimos en la conversación es un complejo de factores múltiples; pero entre ellos se destaca con relieve particular el carácter de las agrupaciones rítmicas que cada lengua prefiere. Tratemos de definirlo con algunas experiencias que yo he practicado muchas veces, y que son fáciles de reproducir.

Se trataba de hacer pronunciar a diferentes personas, que no estuviesen prevenidas, la sílaba *ta* indefinidamente: *ta, ta, ta, ta...* Las personas utilizadas pertenecían a diferentes edades y clases sociales, y todas eran nativas de lengua española, unas de varias regiones peninsulares, otras hispanoamericanas. Se notaba, inmediatamente en algunos casos, y a los pocos segundos en los más, que espontáneamente agrupaban de dos en dos las sílabas pronunciadas y tendían a cargar el acento sobre la primera de las dos sílabas así agrupadas. La agrupación preferida y constante era pues: *táta, táta, táta, táta.* Con muy pocas excepciones, después de mayor o menor vacilación, adoptaron un ritmo binario y trocaico. Rousselot, en sus *Principes de Phonétique expérimentale*, explica una observación análoga practicada con numerosos individuos de lengua francesa, los cuales organizaban la única sílaba repetida en grupos también bisílabos, pero con acento en la segunda; es decir, con un ritmo binario y yámbico: *tatá, tatá, tatá.* De aquí procede la apariencia de rapidez que tiene la lengua francesa para los extranjeros. Y sin embargo el francés no es más rápido ni más lento que los demás idiomas: es simplemente el efecto acústico que producen las sílabas que se precipitan hacia el acento agudo final. Por el contrario, la acentuación española da a los franceses una impresión de *ralenti*, como un frenazo que detiene la marcha de la dicción en la penúltima sílaba. Este es uno de los factores que en el aspecto lingüístico caracterizan la llamada *gravedad* castellana. Varias experiencias con personas de nacionalidades e idiomas diferentes dan la convicción de que no se mantiene isocronismo entre los *ta* sucesivamente articulados, sino que existe una tendencia universal a agruparlos en combinaciones regulares, con acento fijo en una de las sílabas así agrupadas. El italiano, por ejemplo, se habla con una acentuación trocaica predominante, como la del español, pero mezclada con combinaciones ternarias y dactílicas del tipo *popolo, dicono.* La frecuencia en catalán de numerosos monosílabos y formas contractas, dan a la pronunciación catalana un tipo yámbico, quizá preponderante, que convive con el trocaico en proporción considerable; de modo que adquiere una fisonomía rítmica intermedia entre el francés y el castellano.

Se equivocó Guillermo Wundt al decir que las lenguas romances son de ritmo yámbico, en oposición al acento en primera sílaba, peculiar de los idiomas germánicos; y con él se equivocaron también numerosos filólogos alemanes que han hecho la misma afirmación. Ésta es sin duda exacta para el francés, y opone netamente el sentido rítmico de las lenguas alemana y francesa. Pero no puede generalizarse a las lenguas románicas meridionales, que obedecen, como acabamos de ver, a otros tipos de acentuación muy distintos de la francesa. También en esto el francés es excepcional dentro de la Romania, y es entre las neolatinas la lengua que más se ha apartado del latín originario.

¿Qué valor podemos atribuir a estas observaciones? Es evidente que cuando oímos un mismo sonido isocrónicamente repetido podemos organizarlo interiormente en grupos de dos, tres o más sonidos. Los golpes del herrero sobre el yunque pueden ser interpretados por el oyente en diferentes combinaciones binarias, ternarias, cuaternarias. Cuando vamos en tren, los golpes de las ruedas sobre la unión de los raíles, que se producen a distancias sensiblemente iguales, se nos agrupan interiormente a voluntad en grupos rítmicos más o menos extensos, a veces evocados por un monólogo o una canción. Ortega y Gasset dice, en uno de sus ensayos, que viajando hacia Asturias iba pensando en el famoso embaucador, conde de Cagliostro, el cual practicaba sus artes adivinatorias trazando en el aire un gran círculo con su espada, al tiempo que pronunciaba estas misteriosas palabras: *Helion, Melion, Tetragrámmaton.* «Y entonces —dice Ortega— me pareció que el tren avanzaba en su carrera repitiendo: *Helion, Melion, Tetragrámmaton; Helion, Melion, Tetragrámmaton*».

La organización interior de un ritmo a base de un sonido indefinidamente repetido depende, pues, de nuestra voluntad. Pero naturalmente propendemos a los ritmos que forman parte de nuestro repertorio rítmico habitual. Y si esto ocurre con la interpretación de sonidos que oímos, mucho más tiene que ocurrir con los producidos por nuestra voz, los cuales tienden a acomodarse a los hábitos lingüísticos del idioma que hablamos.

A fin de que las experiencias a que me refiero no estuviesen simplemente apoyadas en el testimonio del oído, las repetía ante el

quimógrafo y los aparatos electroacústicos que usamos para el registro de la palabra, para obtener una prueba objetiva de la intensidad acentual, y ver con precisión la pausa o distancia temporal entre unas sílabas y otras. Los datos experimentales confirmaron para el español la combinación binaria y trocaica antes descrita. Resultaba además que la regularidad con que se producía este *pie intensivo* dependía del *tempo* con que los diferentes sujetos repetían la sílaba. Mis datos llegaron a la conclusión de que esta agrupación se producía con preferencia con el *tempo andante*. Un metrónomo, que se hacía funcionar inmediatamente antes de comenzar la experiencia, sugería la marcha deseada a los individuos objeto de ella. El metrónomo estaba oculto a su vista, a fin de que el movimiento pendular no les sugiriese el ritmo binario. Cuando la sílaba *ta* se repetía con *tempo* más rápido o más lento, la regularidad iba desapareciendo en la medida en que nos alejábamos del *andante*. Este hecho altamente significativo vendría a confirmar el *andante* como tempo medio más usual de la lengua hablada. Alrededor del andante, el pie intensivo trocaico se produce con mayor regularidad.

Esto no quiere decir que las sílabas en la conversación o en la lectura se agrupen todas, ni mucho menos, en pies trocaicos. El pie trocaico reaparece a menudo a distancias irregulares, amétricas, y sobre todo en los finales de grupo fónico. Forman como la nervatura o soporte intensivo de la lengua hablada, que asoma aquí y allá a distancias variables. No mide el tiempo, como los acentos rítmicos del verso ni el compás de la Música; pero su presencia está estrechamente ligada a la naturaleza prosódica del idioma.

Notemos el enorme predominio de la acentuación llana en español. Basta recorrer unas cuantas páginas del diccionario, y aún habría que observar que el diccionario no da la medida exacta de la lengua usual, puesto que con los infinitivos, agudos, se encabezan verbos cuyas formas son llanas en su mayoría. Muchos sustantivos y adjetivos agudos en singular, son llanos en plural. La acentuación esdrújula, que es la menos frecuente, afecta sobre todo a vocablos técnicos, de origen y empleo casi siempre docto. En armonía con esta tendencia idiomática, el maestro Torner asegura que el 70 % del folklore musical español es de ritmo binario, con acento en la primera sílaba. El mismo autor, musicólogo bien conocido, ha es-

tudiado en su libro *Ensayos sobre estilística literaria española* (Oxford, 1953) la prosa de algunos escritores modernos: Valle Inclán, Azorín y Ortega y Gasset. Acepta en este libro mis conclusiones sobre el predominio del ritmo binario y trocaico del idioma, y aporta a ellas un notable perfeccionamiento: la agrupación binaria dominante —dice— que está en la base idiomática de los tres escritores mencionados, se combina con un ritmo ternario, cuya proporción crece a medida que la prosa adquiere carácter más lírico. Valle Inclán, el más lírico de los tres, y precisamente en los pasajes de mayor lirismo, abunda en ritmos ternarios; en tanto que Azorín y Ortega les dan mucha menor cabida. De la comparación con otros escritores antiguos y modernos resulta siempre que las agrupaciones binarias ceden una parte mayor o menor de su predominio general en los autores o en los fragmentos en que la expresión se matiza de afectividad. Esta importante conclusión se confirma en el ritmo poético de los romances: binario casi siempre en los narrativos y descriptivos; binario con gran participación de combinaciones ternarias, en los líricos. De igual manera el *tempo andante*, que yo señalé como el más propicio para que se manifieste el ritmo trocaico de intensidad, a medida que se acelera o se retarda con la emoción lírica, admite mayor número de combinaciones ternarias. Me complace declarar esta coincidencia a que hemos llegado Torner y yo, con algunas correcciones recíprocas, él desde el campo de la Musicología y yo desde la Lingüística, y esta coincidencia nos hace pensar que acaso nos hallamos en camino firme en el aspecto acentual del ritmo.

Surge naturalmente la pregunta de si el ritmo trocaico de la lengua española es el resultado *a posteriori* del predominio de la acentuación llana, o si, por el contrario, la acentuación llana preponderante ha nacido de los hábitos rítmicos dominantes en la época formativa del idioma. Es un problema histórico, que por ahora no podemos contestar, por más tentador que sea bucear en el sustrato o sustratos prerromanos de nuestra Península. Navarro Tomás afirma que la entonación y los hábitos rítmicos de un pueblo resisten los cambios de idioma; y así la entonación peculiar de las regiones riojana y aragonesa coinciden con la entonación y los grupos intensivos del vasco; estas regiones sustituyeron el vasco

por el castellano, pero siguen cantando la lengua adquirida como cantaban el vasco primitivo. Y Amado Alonso ha hecho ver que el sustrato indígena americano, más que en el léxico y en los fonemas, persiste en las diversas inflexiones melódicas con que se habla el castellano en aquellos países.

Pero esta digresión está aquí fuera de lugar. Termino, pues, esta primera aproximación al tema que nos reúne diciendo que las cualidades peculiares de cada lengua constituyen su base rítmica, y condicionan sus posibilidades. Hoy hemos visto las condiciones que la intensidad acentual crea al ritmo de la prosa española. Otras peculiaridades examinaremos en las próximas reuniones, si ustedes tienen la paciencia de seguirme.

[3.2.] En mi disertación del día anterior procuré resumir a grandes rasgos lo que pensaron los tratadistas de la Antigüedad y del Renacimiento acerca del tema que aquí nos reúne, y hacer ver las direcciones metódicas en que podemos apoyarnos ahora, desde que la Fonética experimental nos ha dotado de nuevos medios de investigación. Basándome en ellos, expuse algunas ideas o conclusiones sobre el ritmo intensivo del habla y de la prosa artística española, el cual forma como la nervatura idiomática previa al examen de otros factores rítmicos más complejos.

El valor de la intensidad atrae especialmente la atención de cualquiera que intente penetrar en la prosodia castellana, porque uno de los rasgos que mejor definen la fisonomía acústica de nuestra lengua es precisamente la fuerza y regularidad de sus acentuaciones. Algunos acentos etimológicos pueden desvalorarse, desteñirse más o menos en el cuerpo de la frase; otros pueden reforzarse por necesidades expresivas; pero lo que no puede ocurrir nunca es que un acento se desplace de su lugar etimológico y se traslade a una sílaba normalmente átona. Notemos, en contraste, la menor fuerza intensiva del acento francés. Los fonetistas franceses, Rousselot, Roudet, Grammont, llaman la atención sobre el *acento de insistencia* que hace resaltar determinadas sílabas por motivos emocionales o lógicos, hasta el punto de sobrepujar el acento etimológico de la palabra. Vocablos como *épouvantable, miserable,*

épatant, pueden pronunciarse con el acento principal en las sílabas *pou, mi* y *pa*, respectivamente, en la viveza del habla coloquial. En español, el acento de insistencia debilita o refuerza el acento, pero nunca lo cambia de lugar. De igual manera, el campo melódico extenso del italiano y del portugués compensa y oscurece a menudo la fuerza intensiva del acento y lo convierte en tonalidad aguda. No es, pues, extraño que en lo que llamaríamos esqueleto rítmico del español hablado se destaque con particular energía el papel de los acentos de intensidad. Esta cualidad lo distingue entre las demás lenguas romances y, unida a la consistencia enteriza de sus vocales, que no toleran fácilmente contracciones ni elisiones —como saben los traductores de canciones y versos—, ha motivado que algunos extranjeros, como Storm, lo haya calificado de idioma marcial, más atento al tambor que a la melodía, y que el poeta catalán López Picó haya calificado a la lengua castellana de «estirada, cuadrada y geométrica».

De mis estudios sobre fragmentos en prosa española de varias épocas y autores («La cantidad silábica en la frase», *Castilla,* Valladolid, 1940) resulta que el número máximo de sílabas átonas que nuestra lengua consiente entre un acento y otro es el de cuatro; y aun así la distancia de cuatro sílabas entre dos acentos es tan rara que puede calificarse de esporádica; en muchos autores no aparece nunca. Lo normal es, pues, que los intervalos entre los acentos, o tiempos marcados, sean de una a tres sílabas. Por si esto fuera poco para caracterizar la fisonomía intensiva y la claridad articulatoria del idioma, hay que pensar que los acentos secundarios de carácter rítmico ondulatorio vienen a reforzar la debilidad relativa de las sílabas átonas, cuando éstas son más de dos. Así se comprende que en una estructura acentual tan firme la relajación de vocales y consonantes tenga en español poquísima importancia, si se compara con lo que ocurre en inglés, en francés y en otros idiomas modernos.

Pero todo ello se refiere a la unidad fonética primaria que llamamos sílaba. Ahora bien: las sílabas se pueden contar, se pueden medir y se pueden pesar. El número de sílabas es un factor rítmico en la poesía románica tradicional; pero no lo es en la prosa ni en el versículo moderno. La medida de las sílabas (cantidad) no inter-

viene en la métrica de las lenguas actuales; los pies, eso sí, son isócronos en verso, no en prosa. Acabo de referirme al peso de las sílabas, es decir, a su acento, el cual interviene en la prosa con ritmo amétrico, a diferencia del papel que los acentos desempeñan en el verso tradicional para la medición del tiempo.

Ahora necesito hacer un pequeño rodeo sobre la naturaleza psicofisiológica del lenguaje, que nos ayude a plantear bien el tema que ha de ser desarrollado en nuestras reuniones siguientes. Distinguen los fisiólogos dos clases de movimientos musculares: unos son balísticos, lanzados con un solo impulso, como los pasos al andar o los golpes de los dedos sobre las teclas de la máquina de escribir o del piano. Otros movimientos son llevados, conducidos, proceden de una impulsión continuada o de una serie de pequeñas impulsiones ligadas entre sí, como el movimiento lento del brazo para alcanzar un objeto o para levantar un peso que no cede con un solo tirón.

Entre los movimientos que exige la palabra hablada, la sílaba es balística, lanzada, impulsiva; por esto se la define como la menor unidad de impulso en que se divide el habla real. Pero hay otras unidades fonéticas extensas, de movimiento llevado o conducido: son el grupo fónico y la oración delimitada por su cadencia terminal. El movimiento fonatorio de la frase necesita ser sostenido desde el principio hasta el fin.

Se comprende, según esto, que pueda haber en el lenguaje un ritmo balístico, punteado, que corresponde a las sílabas, junto a otro llevado o conducido, de las unidades lingüísticas superiores.

Los impulsos balísticos, que pueden contarse, son indispensables para asegurar la uniformidad de los movimientos colectivos, como en los ejercicios militares. El movimiento necesario para poner el fusil sobre el hombro necesita descomponerse en varias unidades de impulso: uno, dos, tres, cuatro... Si no fuese así, el resultado final sería el mismo, pero los fusiles no caerían a la vez sobre todos los hombros. De igual manera se organizan los impulsos uniformes de los remeros. El movimiento llevado o conducido en continuidad es, por el contrario, de naturaleza individual. Lo colectivo o social tiende a unificar los movimientos; reglamentación es uniformidad.

Por esto, y a manera de avance en nuestra indagación, podríamos pensar que el versículo viene a ser como un gran ensayo de la poesía contemporánea por explorar unos ritmos de frase, de movimientos llevados, que al desvincularse de los impulsos balísticos de la sílaba que han regido la métrica tradicional, quiere buscar una ondulación llevada o conducida hacia un ritmo de más alcance que el silábico. Voz solitaria del poeta que no gusta de marcar el paso con los demás y quiere fugarse, emanciparse de ser masa. Anhelo indefinido de salvar lo personal, lo íntimo, de toda amenaza de colectivismo artístico, en nuestros tiempos de industria pesada y rebaños humanos.

Se percibe con claridad que en el espíritu de los buenos cultivadores del versículo moderno hay una cierta desestimación de los recursos fonéticos del verso tradicional, considerados quizás como mecánicos, burdos, elementales, y el deseo de sustituirlos por un ritmo conducido, y no balístico, que se pliegue mejor a la ondulación del sentimiento y de la imagen. Algo de esto sentía ya Juan de Jáuregui cuando defendía el verso blanco en estos términos: «Hay orejas tan rudas que se impacientan si no oyen de vez en cuando el porrazo del consonante». Y puestos en este camino, puede parecer también *porrazo*, además de la rima, cualquiera de los elementos del ritmo fonético: pies, cómputo silábico, simetría acentual, regularidad de las estrofas que se suceden en el poema. La poesía medieval irregular en cuanto al número de sílabas (según el estudio fundamental de Henríquez Ureña) no debe ser interpretada como impericia o estado balbuciente e infantil de la dicción poética, sino como un tipo de versificación que se apoya sólo en la extensión aproximada de los versos y en la repetición de las asonancias; no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a unos acentos fijos, y esto bastaba para la recitación y el canto de los juglares. Desde el Renacimiento se ensayará con éxito la supresión de la rima. La silva será un medio de librarse de la igualdad de estrofas: en ella, las grandes pausas obedecerán al sentido y se hallarán a distancias desiguales e imprevisibles.

Ya veremos el día próximo cómo las innovaciones románticas y modernistas ensanchan la métrica tradicional, a la vez que preparan el camino para que en nuestro tiempo se ensaye la desarti-

culación del ritmo que nos era habitual, y surja el verso libre, no como un episodio o aventura individual o de unos pocos, sino con una frecuencia reiterada en manos de poetas egregios, que ha de tener un significado y pedir una interpretación crítica. Con esto yo no me declaro partidario ni adversario del verso libre. Tampoco caeré en la tentación de predecir el porvenir de esta versificación. Trato sólo de recoger y explicar las formas poéticas que encuentro a mi alrededor, sin la actitud hostil de los que piensan que no hay innovaciones posibles en los fundamentos del verso, ni el pasmo admirativo de quienes aplauden cualquier novedad.

Es evidente, sin embargo, que si prescindimos de todos o casi todos los elementos métricos a que estábamos acostumbrados, el lenguaje de la Poesía se ha de parecer al de la prosa. En el terreno de la especulación filosófica, decía Hegel que, aun en la raíz misma de la concepción artística «el límite donde termina la poesía y comienza la prosa es difícil de fijar, y no puede ser observado con precisión de una manera general». Si esta indeterminación ocurre ya en el campo de la Idea de lo Bello, según el sistema hegeliano, mucho más habrá de presentarse cuando se trata de su expresión lingüística formal.

Por esto es necesario que agotemos los factores del ritmo en la prosa, dejando ya por resuelto lo que se refiere a las sílabas y ciñéndonos ahora a las unidades extensas. Éstas son, como es sabido, el *grupo fónico* y la *oración*, es decir, el *inciso* y el *miembro* de la antigua Retórica. A fin de evitar cualquier posible ambigüedad, explicaré, brevemente, para los no especialistas, en qué consisten estas dos unidades.

La cadena continua del discurso se divide naturalmente en fragmentos bien delimitados por pausas o silencios. Las pausas pueden ser lógicas o impuestas por el sentido; otras son emocionales; otras, expresivas, y también las hay simplemente respiratorias, motivadas por la necesidad de reponer el aire espirado. Pero cualquiera que sea la causa de estas pausas o interrupciones en la cadena de sílabas, dividen el discurso en unidades que reciben el nombre de *grupos fónicos*. Podemos definir el *grupo fónico* como el conjunto de sílabas que se articulan entre dos pausas o suspensiones de la articulación. Cada grupo fónico es una unidad de entonación o

línea melódica, y es también una unidad sintáctica, puesto que todas las palabras contenidas en él guardan estrecha relación gramatical. A veces, no es indispensable que los grupos fónicos estén separados por pausas propiamente dichas, sino por un cambio brusco de la entonación, de la intensidad o del *tempo* con que hablamos. De cualquier manera que sea, sin embargo, la unidad fonética y sintáctica del grupo fónico está perfectamente individualizada en todos los casos.

Puede ocurrir que un grupo fónico sea también una unidad de sentido completo, es decir, una oración, por ejemplo: *Salieron a esperarle; estamos satisfechos de su comportamiento; tu hermano llegará mañana*, son oraciones que se articulan en un solo grupo fónico. Cuando la oración es extensa, tiende a dividirse en dos o más grupos fónicos: *Salieron a esperarle / en el camino de la estación; Estamos satisfechos de su comportamiento / del cual nos hallamos bien informados; Por la tarde / vuelve otra vez a pasear el caballero / por las callejas toledanas.*

Las oraciones, ya estén constituidas por un solo grupo fónico, ya por varios, se delimitan e individualizan por la cadencia final de la entonación. En español moderno, el descenso de la entonación al final de las oraciones enunciativas es aproximadamente de una quinta musical. En las mismas condiciones, el inglés suele presentar un intervalo descendente de tercera. Estas inflexiones finales de la entonación reciben el nombre de *tonemas*; y su intervalo y forma son variables dentro de cada comunidad parlante; pero manifiestan siempre, para el que habla y para el que oye, el final de una unidad de sentido, es decir, de una oración. Las oraciones interrogativas, volitivas y emocionales, presentan otros tonemas finales, diferentes de las enunciativas o declarativas, pero que en todos los casos se reconocen como tonemas finales de oración. No he de repetir aquí, ni siquiera en extracto, los estudios y conclusiones sobre la entonación española expuestos de modo magistral por Navarro Tomás en un libro que no ha sido igualado en lengua alguna. Me interesa únicamente subrayar la existencia de un tonema recurrente para cada uno de los tipos principales de entonación (enunciativa, volitiva, emocional e interrogativa), que sienten el hablante y el oyente como final o término de una unidad de sentido.

Cualquier trozo hablado o escrito que tenga alguna extensión se divide por sus tonemas terminales en oraciones de duración desigual; pero los tonemas terminales sucesivos tienen un intervalo y una estructura parecidos, dentro del mismo temple de ánimo por parte del hablante y del texto, con lo cual tenemos un primer elemento de recurrencia o repetición rítmica que delimita las unidades mayores de la elocución. Si hay cambio en el ánimo del hablante o en la naturaleza y carácter de lo que dice, pasando, por ejemplo, de la enunciación a la pregunta o al apóstrofe, los tonemas terminales serán otros, y se repetirán en forma recurrente hasta que varíe otra vez la intención expresiva. Nótese que esta recurrencia es de tonemas semejantes, y no iguales, porque el intervalo y la estructura varían dentro de ciertos límites para matizar la expresión. Precisamente la identidad de los tonemas terminales constituye buena parte de lo que en la declamación y en la lectura llamamos *tonillo*, el cual se produce cuando el hablante se deja arrastrar con exceso por el apoyo rítmico que le prestan los tonemas iguales, sin pensar en el matiz de lo que dice. Este riesgo es frecuente sobre todo en la recitación de memoria o en la lectura de los niños y personas poco expertas.

Los tonemas terminales deslindan, por consiguiente, las mayores unidades en que se divide el habla real. Las pausas que siguen al tonema terminal, ordinariamente más largas que las interiores de oración, vienen a reforzar esta función a la vez delimitativa y rítmica.

Los grupos fónicos en que la oración puede fragmentarse son las unidades que inmediatamente la siguen. Corresponden a los *incisos* o κόμμα de los retóricos latinos. Se caracterizan porque su entonación o inflexión suspensiva, o ligeramente ascendente o descendente, dejan el ánimo en espera de que el sentido se complete con los grupos fónicos que sigan hasta el tonema terminal de la oración. Por ejemplo:

En las doradas tardes de otoño, / por los paseos solitarios, / el viejo caballero, / recordando tiempos mejores, / caminaba con pasos inseguros.

Estas inflexiones de la melodía están íntimamente ligadas a la marcha psíquica de la atención del hablante, que se compone de una tensión seguida de una distensión. Está bien demostrado que la altura máxima en la entonación interior marca la cúspide o clímax del movimiento tensivo, desde el cual se inicia el descenso distensivo. La ley se cumple tanto si la oración contiene un solo grupo fónico como si se parte en dos o más. En este último caso, el tono interior más agudo de la serie corresponderá al final de una de las unidades melódicas en que la oración se divide; es decir, que cualquiera que sea el número de grupos fónicos interiores, unos pertenecerán a la parte tensiva y otros a la distensiva. O lo que es lo mismo, la división del conjunto es siempre binaria, y corresponde al sentimiento de vaivén o balanceo con que la oración se pronuncia y se percibe. No es indispensable que el *crescendo* o *decrescendo* de energía esté marcado precisamente por la cúspide melódica. Puede señalarlo también la aceleración del *tempo* en la primera rama y el retardo en la segunda. De igual manera puede marcarse por el contraste de intensidades en aumento o en disminución. Cualquiera de estos medios, y de ordinario todos a la vez, traducen el balanceo rítmico de la atención con que el hablante se expresa.

Con esto llegamos otra vez a la raíz psicofisiológica del ritmo, que no conviene perder de vista, porque está siempre en el fondo de estas indagaciones, y al acecho de imponernos sus imperativos primarios. Pero como en esta raíz coinciden todos los hombres, culturas y épocas, no nos da elementos diferenciadores de estilos artísticos, que es precisamente lo que andamos buscando.

Para que este objetivo se cumpla necesitamos considerar ahora la mayor o menor extensión de las unidades que acabo de señalar. Nada se opone *a priori* a que los grupos fónicos contengan desde una sola sílaba hasta todas las que quepan en nuestra capacidad pulmonar de espirar aire sin interrupción. De igual manera, el número de grupos fónicos en que la oración puede fragmentarse oscilaría entre uno y *n*. Pero en la realidad lingüística las posibilidades son limitadas, y la preferencia por determinadas unidades, más cortas o más largas, caracteriza la prosodia de cada lengua y también las diferencias estilísticas de épocas y autores.

En la conversación ordinaria, los grupos fónicos son por lo general más cortos y distintos entre sí que en el discurso o en la composición escrita. De aquí que los retóricos antiguos, y con ellos nuestros escritores del siglo XVI, considerasen el lenguaje coloquial como *no numeroso,* y lo opusiesen a la *prosa numerosa* elaborada conscientemente con intención artística. En la prosa narrativa y descriptiva, la preferencia por las unidades breves o largas depende del estilo de cada autor y de las cualidades prosódicas del idioma en que escribe. Según los cuidadosos recuentos llevados a cabo por Navarro Tomás, tiene la lengua castellana de todos los tiempos una preferencia muy marcada por los grupos de 5 a 10 sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de 7 y 8. La proporción aproximada de los grupos octosílabos viene a ser el 25 por 100 del total. En francés predominan las unidades más breves. El italiano, en cambio, se distingue por la frecuencia con que emplea grupos más extensos que los habituales en la prosa española; por ejemplo, los grupos de 15 sílabas, que entre nosotros son raros, aparecen en los escritores italianos mucho más a menudo. Estos datos comparativos pueden explicar algunos aspectos del ritmo en los idiomas respectivos, y sobre todo la base de los tipos más característicos de su versificación. Con toda seguridad, el predominio del octosílabo en la poesía española tiene raíz idiomática. Antonio Machado me hacía notar el sinnúmero de frases octosílabas que construimos en nuestra conversación corriente, y esto explica que el verso octosílabo sea, hoy como ayer, el más fácil de hacer, tanto entre los poetas populares como entre los más doctos. De igual manera, la base métrica de los hemistiquios del alejandrino francés y la amplitud del endecasílabo italiano, no pueden ser casuales, sino que han de estar relacionados con la naturaleza prosódica de los grupos fónicos más frecuentes en cada una de estas lenguas.

Dentro del predominio general del octosílabo y de los grupos de 7 y 9 sílabas, se observan en los prosistas modernos pequeñas divergencias que, tomadas en conjunto, pueden darnos idea de la evolución que a los ojos de las personas de mi edad se va produciendo en nuestra prosa literaria. Valera, Galdós, Blasco Ibáñez y Menéndez y Pelayo abundan en medidas algo mayores. Unamuno

y Pío Baroja centran sus unidades melódicas en torno al octosílabo, que es la unidad que más se acerca a la lengua hablada. Azorín, Pérez de Ayala y Gabriel Miró se inclinan a una proporción algo mayor de frases heptasílabas, con un estilo más recortado y analítico.

Más aún que las proporciones en la extensión predominante de las unidades, caracteriza el estilo personal del escritor su tendencia a construir oraciones de mayor o menor número de grupos fónicos. Recordemos, por ejemplo, el proceso que se ha producido desde las largas cadenas de unidades que se agrupaban en el período oratorio castelarino, en comparación con el más sobrio de D. Antonio Maura, y el más corto todavía de D. Francisco Cambó. Paralelamente, la prosa literaria ha sufrido una transformación análoga: Blasco Ibáñez y Menéndez y Pelayo tendían a la oración larga, formada por gran número de unidades. En Azorín y en Baroja predominan las oraciones breves, de pocos grupos fónicos. Por esto la prosa de la generación del 98, en comparación con la inmediatamente anterior, tiene carácter analítico y da realce a imágenes y conceptos, frente a la construcción envolvente y sintética que agrupa muchas unidades sin detenerse morosamente en ellas antes de llegar a la cadencias terminales.

«El párrafo largo —dice Baroja—, el período de origen latino, formado por varias oraciones unidas, tiende naturalmente a la elocuencia. El párrafo largo es, o pretende ser, una síntesis. Nuestro tiempo tiende al análisis... A principios del siglo, Azorín, que ha escrito muchos ensayos formales de estilo, algún que otro escritor y yo, intentamos el párrafo corto. Para mí era la forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista. En el párrafo largo hay un ritmo más musical que en el corto; ritmo no muy complicado, porque se podría marcar con un tambor... El párrafo largo es una melopea un tanto monótona. El párrafo corto da la impresión del golpeteo del telégrafo Morse...». La solución intermedia entre la acción dislocadora del período decimonónico llevada a cabo por Azorín y Baroja, y la tendencia ampulosa de la tradición, la da, sin duda, Ortega y Gasset, con sus extensos períodos encadenados, pero no declamatorios. Su prosa es de escritor, no de orador.

En el siglo actual se ha cumplido el deseo que sobre la construcción de la frase expresó Unamuno en 1916 (*Ensayos* III, pág. 93): «Vuelvo a repetirlo: una de las más fecundas tareas que a los escritores en lengua castellana se nos abren, es la de forjar un idioma digno de los varios y dilatados países en que se ha de hablar, y capaz de traducir las diversas impresiones e ideas de tan diversas naciones. Y el viejo castellano, acompasado y enfático, lengua de oradores más que de escritores —pues en España los más de estos últimos son oradores por escrito—; el viejo castellano, que por su índole misma oscilaba entre el gongorismo y el conceptismo, dos fases de una misma dolencia, por opuestas que a primera vista parezcan, el viejo castellano necesita refundición. Necesita, para europeizarse a la moderna, más ligereza y más precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la anquilosis, hacerlo más desgranado, de una sintaxis menos involutiva, de una notación más rápida... No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres».

He aquí que la refundicion idiomática que Unamuno proponía como tarea a los escritores del siglo actual, se está cumpliendo ante nuestros ojos. El viejo castellano pierde visiblemente solemnidad y empaque; el ritmo enfático de la dicción literaria se nos convierte en un movimiento más ágil, con filos más agudos y expresivos. Casi sin que nos demos cuenta del cambio, se ha desarticulado la rotundidad más o menos declamatoria del siglo XIX; el lenguaje se ha intelectualizado en la precisión del concepto; la imagen, la evocación y el sentimiento buscan condensaciones, y no dilataciones. A este esfuerzo condensador de la prosa artística contribuye en paralelismo la poesía contemporánea, cada vez más atormentada y exigente consigo misma, y que por esto se nos vuelve a veces sinuosa, descoyuntada en sus formas, anhelante de expresividad.

También Unamuno quería que nuestros poetas cambiasen de andadura: «Así como así —dice— la manera genuinamente castellana de decir se vierte en una sintaxis que se compadece, por lo común, bastante mal con la viveza y soltura del pensamiento moderno; es un decir en carreta, cuando va el idear en locomotora. Una construcción sintáctica de garfios, corchetes, lañas y ensam-

bladuras, tan pesada como ese nuestro verso tradicional, tamborilesco y machacón, en que ahoga el compás al ritmo, verso más cadencioso que melódico».

Y después de los largos giros que voy dando en torno al ritmo de la prosa y de la lengua hablada, intentaré llegar en la disertación próxima a algunas conclusiones claras sobre esta poesía sin medida, que, en su lucha contra el compás, da tironazos inesperados a la métrica regularizada, y produce la impresión extraña —y a veces indignada— de lo imprevisible, frente a las formas habituales del verso medido, siempre previsibles cuando nos hemos apoderado de su golpeteo regular.

[3.3.] Comienzo esta tercera disertación poseído por el vago temor de defraudar a los poetas que han venido a escucharme. No se trata sólo de que mis conclusiones puedan ser más o menos desacertadas; que esto cuenta siempre con alguna probabilidad en el quehacer científico. Mi temor nace de que el método mismo que he seguido y voy a emplear choque con el mundo mental en que los poetas se mueven, al tratar de incrustar en conceptos racionales lo que para ellos se da con la evidencia de la intuición inmediata. La palabra del poeta crea, y no necesita explicarse, porque halla en sí misma su razón de ser; la palabra científica analiza, interpreta, diseca la realidad y la convierte en fórmulas y esquemas conceptuales que, al hacerse cada vez más abstractos para ser más precisos, dejan fuera de sí pedazos palpitantes de vida indefinible. ¡Y no digamos nada cuando la Ciencia se hace, además, Pedagogía! Por esto no me intranquiliza tanto que, al terminar de hablar, ustedes digan: *No es eso,* como que su discrepancia afecte de tal modo a la raíz metódica de esta indagación, que les obligue a pensar: *No es por ahí.*

Pero el poeta tiene de común con el científico, y hasta con el pedagogo, el ser también intérprete del mundo y de la vida. Convertir el Caos en Cosmos es la obra esencial de la Creación, de toda creación, aunque a veces temamos profanar el misterio primario y preferiríamos, quizá, dejarlo intacto e impregnarnos de su honda emanación sin forma: «¡Nombres quieren los sueños!», dijo Carmen Conde:

Música, amarillos y rosa, un céfiro blando
son mientras no son fuera de mí.
Medito, y la conciencia elude
la concreta criatura de llamarles algo.
¡Lucha sin descanso en mi callada
ignorancia del llamar perfecto!
¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo,
si cuando son presencias sin contorno
alivian tanto el alma?

Vamos, pues, a dar forma a esas presencias sin contorno y a darles nombres. Nombres que serán, para unos, imágenes y un balbucir de aleteo sentimental; para otros serán busca afanosa de límpidas aristas definidoras.

El filólogo venezolano Andrés Bello estudió la Métrica Española en la primera mitad del siglo pasado, desentendiéndose de los principios de la cantidad silábica que la preceptiva neoclásica quiso imponer violentamente a nuestra versificación. Su acierto principal consistió en establecer que el ritmo del verso en las lenguas modernas es de naturaleza acentual, y que en torno a los acentos las sílabas se agrupan formando *pies intensivos,* que sustituyen a los *pies cuantitativos* del verso grecolatino. Así lo habían visto ya Nebrija, Correas y otros preceptistas. Estudiando la Poesía del Siglo de Oro y de la Edad Media, encontró Bello que la versificación española se fundaba en la combinación de dos pies acentuales binarios y de tres ternarios. Adoptó la nomenclatura latina, y puso a los binarios los nombres de *yambo* y *troqueo;* a los ternarios, los de *dáctilo, anfíbraco* y *anapesto.* Y no halló en toda la Poesía anterior y coetánea más que estas cinco agrupaciones del ritmo acentual. Aunque la historia de nuestra Métrica está por hacer en sus puntos más difíciles[1], creo que, en efecto, las agrupaciones silábicas que Bello encontró son las

[1] Compuesto ya este folleto, llega a mis manos la reciente *Métrica Española* de D. Tomás Navarro, Syracuse University Press, 1956. Es el estudio histórico y descriptivo que tanto deseábamos. Aunque no he podido darle más que una lectura demasiado rápida, sus puntos de vista no contradicen el contenido de estas lecciones en ningún punto importante.

únicas que existían en la Poesía española anterior a 1835, año en que dio a la imprenta sus *Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana.* Por lo menos, en mis investigaciones personales no he encontrado otras combinaciones acentuales, y creo que si antes de aquella fecha aparece usado algún otro pie intensivo, ha de ser con carácter esporádico. Pero Bello escribió su libro en los albores del Romanticismo, y no podía sospechar hasta qué punto las innovaciones románticas, y más aún las modernistas, habían de ensanchar la métrica tradicional con ritmos nuevos en el número de sílabas agrupadas en el pie o en el verso, en la disposición de las cesuras, en el lugar de los acentos, en la combinación de versos en cada estrofa y en el sucederse de estrofas desiguales, hasta donde lo consentía la naturaleza prosódica del idioma. Rubén Darío usó pies tetrasílabos, cuya posibilidad Andrés Bello no podía sospechar. Se trata, en efecto, de metros nuevos, pero al fin y al cabo de metros, de medidas plasmadas sobre base temporal. En los más audaces ensayos modernistas, sin isosilabismo (G. Valencia, Silva, Rubén Darío), la medición del tiempo, el compás, rige siempre. El compás podrá ser sincopado, lleno de quiebros, cambiante a cortas distancias; pero el factor temporal isócrono está presente en el modernismo como barrera insalvable entre el verso y la prosa.

En los últimos años del siglo pasado, y en coincidencia con las novedades de nuestros modernistas, Meumann *(Psicología y Estética del ritmo),* recogiendo novedades análogas que poco antes se habían producido en la Poesía francesa y alemana, consideraba el ritmo como un proceso mental con el que agrupamos las sensaciones sonoras en un sistema de imágenes distribuidas sobre base temporal. Pero al lado de este tipo de ritmo, describía otro ritmo de los pensamientos mismos, capaz de estorbar las relaciones estrictamente temporales. De este modo —decía— las frases pueden ser consideradas como unidades y grupos semejantes que reaparecen con efecto satisfactorio e intervalos desiguales de tiempo.

Desde luego, la base temporal es inexcusable, puesto que el lenguaje es lineal, y lo polifónico, lo simultáneo, le está vedado. El escritor puede, sin duda, detener la progresión de imágenes, conceptos y sentimientos, por medio de paréntesis, incisos, aposiciones. Góngora dice, en la dedicatoria de las *Soledades:*

Oh tú, que, de venablos impedido
—muros de abeto, almenas de diamante—
bates los montes,

muros de abeto, almenas de diamante, insisten en la misma intuición *(venablos),* pero no tienen más remedio que ordenarse sucesivamente como resonancias debilitadas o agrandadas de la imagen primera. Lo que importa es determinar si las frases o unidades lineales, melódicas y no armónicas, del lenguaje, necesitarán articularse en la expresión poética con intervalos regulares de tiempo.

Antonio Machado estaba en desacuerdo con la métrica del verso libre. Para él la poesía había sido siempre «palabra en el tiempo»; y por lo tanto un verso que desdeñaba la rima y cuyo ritmo no mide el tiempo, no podía ser más que un error que acarrearía toda suerte de esterilidades *(Obras,* México, 1910, págs. 346 y 389). El lector poco acostumbrado al versículo contemporáneo reacciona a menudo con indignación, y piensa que aquellos renglones (y no versos) no son más que una extravagancia, o bien una manera cómoda de eludir la dificultad. No niego que algunas veces puede tener razón. Pero si tratamos de interpretar la expresión poética como signo histórico-cultural de nuestro tiempo, no tenemos más remedio que prestar al poeta la colaboración que la Poesía de hoy exige de un modo creciente por parte del lector. Al fin y al cabo, el ritmo no es más que un aspecto del carácter desintegrador, complicado y minoritario de toda la actividad artística que tenemos ante nuestros ojos. Menéndez y Pelayo anunció, cuando todavía estaban lejos las novedades que aquí comentamos, que la poesía lírica inmediatamente venidera se haría cada vez más íntima, más personal, más para pocos. Y en efecto, Juan Ramón Jiménez dedica sus versos «a la minoría siempre», y aun añade que «no es necesario que la minoría entienda del todo el arte; basta con que se penetre de su honda emanación». Y la primera sorpresa de ese lector-colaborador consiste en comprobar que el verso libre no es enteramente libre y que, aun entre los cultivadores más constantes del versículo, como Neruda o Vicente Aleixandre, se dan poemas sujetos a la más ceñida estructura de la métrica tradicional, como si sintiesen que el verso libre fuese el más adecuado para determi-

nadas actitudes creadoras, pero no para todas; o como si el versículo fuese un género dentro de su propio lirismo personal. Dentro del conjunto de la Poesía de hoy, notamos también que el versículo no es una forma que pretenda suplantar y arrinconar la métrica corriente, sino convivir con ella y convertirse en plasmación de determinadas intuiciones nacientes, tanteadoras, que necesitan aligerarse del compás estricto. Por esto no lo usan todos los poetas: y así se explica que la aparición y auge del verso libre coincida no sólo con la boga renovada del romance y otras formas populares de poetizar, sino también con la límpida y rigurosa estructura del soneto. En mis conversaciones con poetas jóvenes he llegado casi siempre a obtener la declaración de que el versículo es más difícil que las formas estrictas ya consagradas: uno de ellos me decía hace poco: «me cuesta más trabajo escribir un poema en verso libre que componer un soneto». No se trata, pues, de huir de una dificultad, sino de buscarla y de correr un riesgo.

Veamos ahora cómo y para qué la versificación ha ido soltando poco a poco sus amarras fonéticas. Sin dificultad pudo eludir el *porrazo* de la rima, como decía Jáuregui. Nadie discute que el poema pueda desarrollarse en estrofas de diversa andadura rítmica. Después del modernismo quedaba quebrantado el cómputo silábico; pero el esquema acentual subsistía firme, aunque prodigase sus combinaciones polirrítmicas; las sílabas no siempre se contaban, pero sí se pesaban. Algunos ejemplos nos harán ver que durante el siglo XX ambos principios son atacados por el verso libre. No trato de dar a esta exposición un carácter cronológico, ni decir quién fue primero ni quién vino después; ni de definir la intervención que en ello hayan tenido las sucesivas generaciones; más lejos está todavía de mi pensamiento prejuzgar el porvenir.

La cuenta del número de sílabas es la más atacable, y cede terreno, por ejemplo, en algunos poemas de Juan Ramón Jiménez, hacia 1917-1918 *(Piedra y Cielo):*

CUESTA ARRIBA

¡Inmenso almendro en flor, (7)
blanca la copa en el silencio pleno de la luna, (15)

el tronco negro en la quietud total de la sombra; (14)
cómo, subiendo por la roca agria a ti, (13)
me parece que hundes tu troncón (11)
en las entrañas de mi carne, (9)
que estrellas con mi alma todo el cielo! (11)

De estos siete versos sólo son iguales dos, endecasílabos. En los restantes tenemos un heptasílabo, un eneasílabo, uno de 13, uno de 14 y uno de 15 sílabas. Lo insólito de esta combinación está en que los modernistas prolongaban o acortaban los versos añadiendo o suprimiendo un pie entero, de tal manera que las unidades no eran los versos, sino los pies, que se añadían o quitaban libremente. Pero aquí las diferencias entre unos versos y otros son a menudo de una sílaba, y no de un pie, con lo cual las agrupaciones acentuales quedan rotas. Este corto poema presenta, pues, una mezcla de versos regulares en su acento, con otros cuyo ritmo acentual se transfiere a distancias desiguales. Comienza la ametría del verso libre, distinta de la polimetría modernista.

Una composición de Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira,* nos hará ver cómo el versículo puede prescindir del número de sílabas. Los versos son todos desiguales, y no pertenecen al tipo de los desiguales y combinables según la métrica general, como el endecasílabo y el heptasílabo; el octosílabo y el tetrasílabo, etc., que ya tenían su tradición desde el Siglo de Oro. A pesar de ello, el lector se hace con su marcha rítmica, fundada sólo en algunos acentos dominantes, pero no siempre isócronos:

Ah, pobre Dámaso,
tú, el más miserable, tú el último de los seres,
tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden,
perturbas la sedeña armonía
del mundo,
dime,
ahora que ya se acerca tu momento
(porque no hay ni un presagio que ya en ti no se haya cumplido),
ahora que subirás al Padre,
silencioso y veloz como el alcohol bermejo en los termómetros,

¿cómo has de ir con tus manos estériles?
¿qué le dirás cuando en silencio te pregunte qué has hecho?

Aplicando la nomenclatura clásica diríamos que el esquema acentual de casi todo el fragmento está construido sobre la base del anapesto: - - ´ . A veces son tres, y hasta cuatro, las sílabas que se precipitan angustiosamente hacia el acento con *tempo* acelerado; pero esta misma aceleración favorece el movimiento ascendente, anheloso, con que los versos están construidos. Si alguna vez resulta que la aglomeración de sílabas átonas altera el isocronismo de los pies, peor para el isocronismo. El poeta aquí no mide el tiempo como un metrónomo. Le importa sólo el movimiento, y no la duración de cada pie. Los anapestos no van seguidos, sino que reaparecen de vez en cuando, lo cual quiere decir que los versos resultan a veces amétricos. Al final del fragmento que he leído, el autor cambia el compás. La pregunta

¿cómo has de ir con tus manos estériles?

es un endecasílabo de gaita gallega, y su ritmo dactílico se propaga al verso siguiente, que ya no es endecasílabo, sino que consta de 16 sílabas:

¿qué le dirás cuando en silencio te pregunte qué has hecho?

Los dáctilos comienzan y acaban el verso, pero quedan en medio unas sílabas desajustadas del esquema dactílico.

¿Qué ocurrirá cuando otros poetas extremen la ametría hasta el punto de que, no ya la medida del tiempo, sino el movimiento acentual, y no isócrono, de la frase, resulte perturbado? Con ello desaparece el último y más firme apoyo de la versificación que nos era habitual, y el desconcierto del lector tiene que enfrentarse con unos versos desiguales, sin rima y sin el andador de unos acentos que le marquen el compás, aunque sea sólo de vez en cuando y sin distancias fijas.

Se han hecho esfuerzos por salvar el principio de los pies métricos diciendo que hay en el verso libre cambios de pies, no ya de un

verso a otro, sino dentro de cada verso. Carlos Bousoño ha intentado explicar así algunos de los versos más inasequibles de Vicente Aleixandre, pensando que de igual manera que en el hexámetro latino se produce una alternancia de dáctilos y espondeos, es admisible que el versículo combine distintos pies. Pero en la Poesía clásica, la alternancia de pies se produce con regularidad previsible, y lo mismo ocurre en romance; y no es arbitraria y suelta para resolver un verso anómalo o muy pocos versos del poema tomados aisladamente.

En vista de lo poco convincente de tal explicación, hay que aceptar con decisión que el versículo ha cambiado unas unidades rítmicas por otras. La unidad rítmica, a mi modo de ver, no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico, tal como quedó dilucidado en la lección anterior, con su movimiento de tensiones y distensiones que, tanto en verso como en prosa, moldea y enmarca la palabra humana.

La prosa y el versículo se hallan, pues, en la esfera de los movimientos *llevados* o *conducidos,* no de los balísticos. El tiempo total que se invierte en cada frase pierde valor, porque ya es sabido en Psicología que la estimación del tiempo transcurrido entre varios fenómenos consecutivos está en razón inversa de la longitud del intervalo que los separa. Según las investigaciones de Bourdon «La perception du temps» en la *Revue Philosophique,* París, 1907, LXIII, página 452), las cantidades silábicas comprendidas entre 20 y 40 centésimas de segundo pueden diferenciarse cuatro o cinco c. s. sin dejar de parecer perfectamente iguales. Percibimos muy bien la diferencia de un segundo a dos segundos; pero entre 7 y 10 segundos se nos borra el sentido de la distancia temporal. Bien es verdad que la percepción del tiempo transcurrido es más fácil cuando se trata de *tiempo lleno* (de percepciones o representaciones), que cuando se trata de *tiempo vacío.* Pero de cualquier manera que sea, a mayor longitud de la frase menos sensibles somos a la apreciación del tiempo. Se comprende, por lo tanto, que un sistema de versificación que no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a los acentos fijos, transfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos, que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa.

Asisto a menudo a lecturas públicas de versos por sus autores, y en ellas he podido comprobar que en las recitaciones de verso libre, los poetas leen siempre con *tempo* muy lento, con lo cual las medidas temporales se agrandan, y embotan más la percepción de sus magnitudes relativas. En otros casos, la aceleración o el retardo de la lectura buscan cierto equilibrio compensador.

Esta es la explicación de que el versículo opere casi siempre con versos largos, porque el verso corto tiende por naturaleza a imponer medidas silábicas: en Aleixandre predomina el endecasílabo; en Neruda el alejandrino. Uno y otro, cuando emplean versos de arte menor, se ajustan de ordinario a la métrica tradicional. Pueden concebirse dos ritmos superpuestos, de los cuales podemos formarnos idea intuitiva con lo que ocurre en la danza: el taconeo, las castañuelas y las palmas son de ritmo punteado, silábico, que divide el tiempo en porciones bien acompasadas; pero el movimiento ondulado de brazos, gasas y volantes no se sujeta a isocronismo, y no por ello deja de ser recurrente y rítmico.

Hasta aquí, pues, las semejanzas entre el versículo y la prosa. Todos sentimos, sin embargo, que la actitud interior del poeta que da forma a sus intuiciones no es la misma del encadenamiento lógico, racional, con que el pensamiento se articula en la prosa, y ha de haber por ello diferencias formales y perceptibles entre ambos.

Los poetas mismos van a darnos la solución cuando moldean sus intuiciones en versículos. Cada versículo es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón. Una pausa, brevísima o larga, señala una unidad, una burbuja en el fluir de las palabras. Esta pausa puede coindidir, o no, con el desarrollo lógico-racional del pensamiento; puede ser sintáctica o antisintáctica, como en el encabalgamiento. Hasta tal punto el verso libre desborda la Sintaxis, que con frecuencia los autores prescinden de la puntuación ortográfica, como indicándonos que en su versículo las unidades de sentido son otras. A veces puntúan, y no es raro que puntúen mal desde el punto de vista lógico, aunque muy bien para destacar valores alógicos, imaginativos o afectivos.

Por otra parte, no es frecuente que todo un poema en verso libre contenga sólo versículos. Por lo general el versículo se mezcla

con versos o pies de exacta medida silábica o acentual. Es decir, que casi siempre se superponen los dos tipos de ritmos a que me refería en el ejemplo de la danza, con la diferencia de que en Poesía superposición no significa simultaneidad, sino sucesión lineal.

Veamos un ejemplo de Aleixandre *(Espadas como labios),* elegido adrede entre los más amétricos y que, además, no tiene puntuación alguna:

LIBERTAD

Esa mano caída del occidente
de la última floración del verano
arriba lentamente a los corazones
sencillamente como la misma primavera.
Las mismas bocas más frutales
la tierna carne del melocotón
el color blanco o rosa
el murmullo de las flores tranquilas ↗
todo presiente la evaporación de la nube
el cielo raso como un diente duro
la firmeza sin talla brilladora y amante. ↘
El aroma el no esfuerzo para perdurar
para ascender
para perderse en el deseo alto pero lograble ↗
todo está dichosamente presidido por el mediodía
por lo radioso sin fin que abarca el mundo como un amor. ↘

Los tres primeros versos son dodecasílabos (si medimos el segundo con hiato en la *última)* sin apoyos acentuados fijos. El cuarto verso es un alejandrino perfecto. Hasta aquí estamos en el terreno de la versificación semilibre. En los versos siguientes, polimétricos y sin formar pies rítmicos asequibles, ni siquiera polirrítmicos, las flechas dirigidas hacia arriba marcan el clímax de los movimientos tensivos; las dirigidas hacia abajo señalan el final de los movimientos distensivos. Los versos que no llevan flecha son de entonación suspensiva. Son dos enumeraciones resueltas en la síntesis que encabeza la palabra *todo* (versos 9 y 15).

Y con esto, tratemos de acercarnos a las definiciones buscadas: en la Poesía tradicional, cada verso es una unidad rítmica construida de por sí; y aun separándolo de los demás, tiene estructura o configuración rítmica propia. El versículo es una frase o eslabón no construido interiormente, de un ritmo total que sólo se revela en función de los versículos que siguen, y que se ordenan en un juego de tensiones y distensiones análogas en su movimento, no en su duración. Con acierto definió Amado Alonso el versículo como el ritmo en cadena, formado por eslabones amétricos.

Se trata, pues, de un ritmo zigzagueante, ondulatorio, que no conduce al lector al logro pleno de la forma cuajada, sino que le hace asistir al acto mismo de la creación poética en su hacerse, en su devenir, en su esfuerzo por llegar a ser. No es el ἔργον, la obra, lo que más importa; lo valioso es la ἐνέργεια o *energía* fluyente que palpita en ella. Se la ha llamado poesía desintegradora; pero esta denominación parece aludir a algo previo que se descompone analíticamente. Más exacto sería quizá llamarla poesía que nos acerca al anhelo primario, a la zozobra por integrarse, y por esto es profunda, inconexa y oscura; no tiene las aristas lúcidas de lo perfecto, de lo acabado; es como si sorprendiéramos en ella un momento imperfecto de un proceso caótico que tantea en busca de una forma presentida y no alcanzada. El poeta se sumerge y nos sumerge en el mundo, y su palabra emerge después envuelta en algas marinas, estremecidas opacidades de ensueño. Como signo histórico-cultural se aproxima a la filosofía existencial. La palabra existencialismo se ha llenado de tales adherencias extrañas, que apenas podemos usarla. Pero es bien sabido que no es un sistema filosófico, sino una acuciosa indagación espoleada por la angustia de nuestro vivir contemporáneo. Es una actitud más que una construcción sistemática del pensamiento, ante las pobres voces humanas que claman en el silencio indiferente del Universo.

Así también el versículo, en su terreno propio, es el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos. Quiere abismarse en lo subconsciente, en los sueños confusos y primarios, y darnos sensaciones sin forma, informes, en el caos elemental que no se ha convertido en cosmos. Sus imágenes preferidas pertenecen al mundo onírico:

fondos submarinos, monstruos de pesadilla; luces desteñidas entre las cuales navega un alma afanosa; grito largo en el espacio infinito. Existencialismo artístico en que la palabra no es condensación, sino difusión, y por esto no puede tener forma acompasada, sino melódica, como la curva del anhelo que se lanza a una larga trayectoria de tensiones crecientes y de distensiones que se van apagando a tientas, en un crepúsculo sin fin.

IV

EL RITMO DE LA LENGUA HABLADA Y DE LA PROSA LITERARIA

Las palabras del Sr. Agra me infunden el temor de defraudar a ustedes; pero, aun así, pongo mi mejor voluntad al sumarme a este acto en que celebramos el primer cincuentenario de esta Escuela Central de Idiomas, de eficiencia creciente a medida que pasan los años, y también porque es, además, el término del ejercicio profesional de mi colega Sr. Agra, a quien tributamos todos este homenaje. Jubilación no significa en modo alguno arrinconamiento o cese de toda actividad, y menos en un hombre dotado de tan intensa vida interior. Espero y deseo, pues, que su jubilación no sea un punto de llegada que ponga término a su vida profesional, sino un punto de partida para ulteriores actividades que no dejarán de brotar de su espíritu selecto.

Nos une a ambos el haber practicado uno y otro, durante mucho tiempo, la enseñanza del español a españoles y extranjeros, y por esto pensé en seguida, al ser invitado a participar en este acto, que sería un tema adecuado a esta casa y grato para mi compañero buscar en esta disertación alguna nota caracterizadora de la lengua española entre las grandes lenguas modernas de cultura.

Los que nacimos a fines del siglo pasado hemos vivido una transformación muy profunda en la prosa literaria española, cuyo alcance y consecuencias podemos empezar a medir hoy desde una perspectiva de medio siglo largo. No voy a referirme a los temas de inspiración, a las imágenes predilectas, a los valores conceptuales y emotivos que la caracterizaron. Mi propósito es mucho más limitado. Me contentaría con hacer visible la andadura rítmica con que la prosa contemporánea se acuña, a fin de que, al ponerla en contraste con otras épocas y con el habla usual de la conversación, podamos definir con algún fundamento la fisonomía rítmica de nuestro idioma entre las lenguas modernas. La generación del 98 practicó adrede una desarticulación del párrafo largo, de la cláusu-

la extensa más o menos declamatoria, habitual entre los escritores de la segunda mitad del siglo XIX. «Aun los mismos poetas —decía Unamuno— son, en su mayoría, oradores en verso», y el troquel oratorio que moldea las cláusulas prolongadas, ondulantes y redondas, como entonces se decía, es bien visible en prosistas de fin de siglo, como Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo, Galdós, Valera, Blasco Ibáñez, y hasta en el estilo periodístico de la época. Frente a ellos, Baroja, Unamuno, Azorín, emplean un estilo analítico de párrafo corto, con puntuación frecuente, constituido con frases breves comúnmente yuxtapuestas o enlazadas por coordinación sencilla, que desmenuzan el pensamiento o la representación total en una serie de imágenes sucesivas. Llamar retórico a cualquier artista de la palabra, aunque fuese orador, era para Baroja el calificativo más infamante que se le pudiera aplicar. La influencia del 98 ha dejado su huella en el ritmo de la prosa literaria actual, hasta el punto de que los escritores ya no son hoy oradores que escriben. La misma oratoria ha reprimido su vuelo ampuloso, y los oradores de ahora son más bien escritores que hablan. Unamuno pensaba que la prosa española de su tiempo, tan pesadota, como él dice, y llena de corchetes, lañas y ensambladuras declamatorias, necesitaba refundirse en la ligereza sencilla y directa del *Cantar de Mío Cid,* porque la sintaxis envolvente, oratoria y de amplios períodos no era, según Unamuno, tradicional, sino advenediza, y no podía ser genuina y castizamente castellana de la tierra de Pero Mudo.

Será bueno, pues, que dediquemos ahora alguna reflexión a la naturaleza rítmica de la lengua castellana. Al mismo tiempo que se afianzaba la frase analítica y breve como módulo de la prosa literaria, la poesía comenzaba a ensayar también una desarticulación de la métrica tradicional, hacia lo que hoy llamamos versículo o verso libre. Cuando leemos a ciertos poetas contemporáneos nos sentimos a menudo perplejos ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente versos o son prosa. Si queremos ser sinceros con nostros mismos, habremos de confesar que esta dificultad no es sólo del gran público lector, sino que aun los mismos profesionales de la literatura no siempre logramos captar sin esfuerzo la configuración rítmica con que aque-

llas cláusulas han brotado en el espíritu del poeta. Claro es que, a veces, el autor se ha engañado a sí mismo; pero con mucha frecuencia el no percibir el sentido rítmico tiene por causa alguna limitación por parte del lector, algún desajuste entre nuestra sensibilidad rítmica y las formas insólitas que el poeta nos ofrece. Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo; pero fuera de ese repertorio nuestro necesitamos abrirnos a una adaptación que puede fracasar.

No hay que pensar en modo alguno que el problema afecte únicamente a la poesía de nuestro tiempo; por el contrario, podemos afirmar que es tan antiguo como la poesía misma. Cicerón observaba que, a veces, los versos de los poetas líricos de su época parecerían prosa si no fuese por el acompañamiento de la flauta, y todos sabemos cómo los poetas innovadores en materia métrica han sido recibidos con más o menos hostilidad. Ejemplo: Garcilaso, los románticos, y más cerca de nosotros los modernistas. Todo un sector muy valioso de la lírica actual, desde Juan Ramón Jiménez a Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Neruda, entre los hispanoamericanos, y hasta las últimas promociones juveniles, señala una crisis de ametría, que no es lo mismo que arritmia, coincidiendo extrañamente con la nueva boga que en este siglo alcanzan las formas populares de versificación y la arquitectura estricta y ceñida del soneto. Cerca de la mitad de la poesía en lengua inglesa producida en los últimos cuarenta años se escribe en versículo o verso libre. Recordemos al norteamericano Walt Whitman, por no citar más que un nombre egregio. Algo parecido, aunque en proporciones variables, ha ocurrido en Francia, en Italia y en Alemania. El fenómeno es, pues, universal y, como he dicho antes, se ha suscitado con intermitencias desde la antigüedad en términos parecidos a los nuestros, lo cual nos obliga a plantearnos esta cuestión tan antigua y tan nueva: ¿qué es verso y qué es prosa?

Cicerón percibía que, a veces, las fronteras entre uno y otro eran borrosas, como nosotros lo percibimos también. La existencia de un ritmo en la prosa literaria y especialmente en el período oratorio, fue reconocida y estudiada por los antiguos. Aristóteles definía la prosa artística como «un lenguaje que, sin tener metro, no

está desprovisto de ritmo». La diferencia es capital. Recogiendo las doctrinas de Cicerón y de Quintiliano podemos resumir cuanto supo la antigüedad clásica en los siguientes términos: una cosa es el metro y otra el ritmo. El primero pertenece a la poesía y se compone de pies, es decir, grupos de sílabas largas y breves que se suceden según un orden regular. El ritmo, al cual llamaban *numerus,* es propio de la prosa y se componía también de pies; pero en él no importa el orden que guardan las sílabas largas y las sílabas breves, sino el tiempo total que se invierte en la pronunciación de cada pie. Estoy resumiendo ideas de los antiguos. Por otra parte, el verso se compone de pies isócronos que se suceden iguales o en combinaciones preestablecidas, en tanto que en el ritmo de la prosa se mezclan pies distintos, sin regularidad alguna.

Vamos a interpretar ahora esta doctrina en términos aplicables a las lenguas modernas, que han perdido, sobre todo las lenguas neolatinas, el sentido de la cantidad silábica. Interpretando esta doctrina, diremos que las pausas, ya sean muy marcadas, ya sean ligeras, dividen la prosa en porciones o unidades de extensión variable. Ahora bien, ¿cuál es el ritmo de estas divisiones desiguales en que la prosa se va cortando? Para Cicerón existe un balanceo acompasado en el tiempo que se invierte en pronunciar cada una de estas unidades, que o bien son iguales o bien guardan entre sí ciertas proporciones, que el oído aprecia. «Claro es —dice— que esta cuenta es sólo aproximada, porque si fuese exacta entraríamos en el campo del verso, y en el ritmo de la prosa no hay nada peor que la uniformidad». «El orador —añade— presiente la extensión aproximada del miembro que va a seguir, antes de que la palabra venga a rellenarlo». Esta observación ha sido hecha también por numerosos psicólogos y escritores modernos, y puede comporbarla cualquiera que tenga alguna experiencia en escribir. A menudo prefiguramos la extensión y la ondulación de lo que nos falta escribir en una cláusula empezada, antes de que aparezcan las palabras. El escritor francés Landry, en *La teoría del ritmo y el ritmo del francés declamado,* dice lo siguiente: «A menudo me ocurre que soy más sensible al ritmo de las palabras de un orador que al contenido de sus frases, y sacrifico, cuando declamo, el sentido al ritmo. Preveo el ritmo de una frase antes de saber lo que en ella diré». Esta

es una posición extrema que no puede generalizarse, pero que, más o menos, todos sentimos. Existen, sin duda, grandes diferencias a este respecto, según el temperamento y el estilo; pero, en mayor o menor grado, la observación es válida para todo el que habla o escribe.

A veces sentimos que un autor se ha dejado llevar por el impulso adquirido, y el sentido de su palabra aparece entonces como desteñido, como si fuese de relleno. A veces, por el contrario, la expresión nos parece dura, porque el autor ha atendido sólo a la significación, sin valorar las proposiciones rítmicas de la frase. Todos nosotros, cuando escribimos, entre los retoques de estilo que hacemos con frecuencia, figura el de alargar o acortar determinadas unidades u oraciones que sentimos como de extensión desproporcionada, según un sentimiento de balanceo de tensiones y distensiones en la articulación de la palabra, que ya supo ver Cicerón, y ha sido universalmente comprobado. Esta es la prosa que nuestros clásicos llamaron *numerosa.* Por esto decía Nebrija en los últimos años del siglo XV: «No se espante ninguno porque dije que la prosa tiene su medida, porque es cierto que la tiene, e aun por ventura muy más estrecha que la del verso». Fray Luis de León practica de modo consciente la prosa numerosa. En el prólogo de *Los nombres de Cristo*, se atribuye la novedad de su empleo en castellano, y dice: «Yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario, el cual camino quise yo abrir». En cierto sentido, en lo que concierne a la prosa del Renacimiento, tiene razón. Ahora bien, la prosa tenía ya ritmo mucho antes, porque el lenguaje humano es rítmico por naturaleza. Por eso Homero hace hablar a sus héroes con «palabras aladas». Las palabras humanas son aladas siempre, y vuelan de unos hombres a otros con aleteo acompasado.

Todo lo que he dicho hasta aquí se refiere a la prosa literaria conscientemente elaborada, y en sus líneas generales tiene carácter universal y aplicable a todos los idiomas; pero cada lengua tiene sus tendencias rítmicas propias. Cuando entramos en el dominio del habla usual, nos damos cuenta de esas peculiaridades que definen la fisonomía sonora de cada lengua o dialecto. Si en una habitación cercana oímos hablar a varias personas, sin entender nada de

lo que dicen, percibimos si están hablando en español, en francés, en inglés o en italiano, a poca experiencia que tengamos de tales lenguas. Esta cualidad de la línea sonora que percibimos en la conversación es, naturalmente, un complejo de factores múltiples que no voy a valorar aquí, pero entre ellos se destaca el carácter de las agrupaciones rítmicas que cada lengua prefiere. Tratemos de definirlo con algunas experiencias que yo he practicado muchas veces y que son fáciles de reproducir.

Muchas veces, ante personas todas ellas nativas de lengua española, pero procedentes de diferentes regiones de España y de todos los países hispanoamericanos, he hecho, individualmente, la experiencia siguiente: «Dígame usted —decía a cada sujeto— la sílaba *ta* indefinidamente»; y empezaban a decir *ta, ta, ta...*, hasta que yo les decía basta. Se notaba inmediatamente que en los hispano-hablantes había una tendencia marcadísima a que, inmediatamente en algunos sujetos y a los pocos segundos en los más, en seguida las sílabas *ta,* iguales a sí mismas, tendían a agruparse de dos en dos con acento en la primera: *táta, táta, táta...*; un acompasamiento regular que tomaron todos sin excepción. Ahora bien, para que no me engañase la experiencia auditiva, hacía la experiencia delante de aparatos que recogiesen la palabra, para ver si realmente se agrupaban de dos en dos sílabas y si la acentuación era en primera sílaba, y, efectivamente, el quimógrafo y los aparatos electrofónicos me demostraron que era así; y es curioso observar que la marcha o el compás, el *tempo,* para decirlo en términos musicales, más adecuado para que esta cualidad de los hispano-hablantes se manifestase, era el *andante;* con *tempos* más rápidos o más lentos, mis sujetos se desconcertaban más o menos y la regularidad máxima se daba en el *tempo andante.* Es como si el *andante* fuese el compás o el *tempo* propio de la conversación o de la dicción.

Muchos fonetistas franceses, como Rousselot, Roudet, Grammont, etc. practicaron también con personas de lengua francesa la misma experiencia y notaron que la división a que tendían todos era también binaria, como la española, pero con acento en la sílaba final, es decir: *tatá, tatá, tatá,* frente a *táta, táta, táta.* Por esto, el francés nos produce a nosotros la impresión de una lengua rápida; y no es que sea ni más rápida ni más lenta, es que las

sílabas se precipitan y producen un efecto acústico particular al lanzarse hacia el acento agudo final, que es típico del francés moderno. En cambio, muchos franceses me han dicho que la primera impresión que reciben al aprender español es de un *ralenti,* un frenazo, una contención en que los acentos cargan sobre la penúltima, y no sobre la última, que es la propensión natural de la lengua francesa.

Experiencias practicadas con italianos demuestran que también en italiano predomina la acentuación, como en español, *táta,* es decir, la acentuación trocaica, el ritmo trocaico, frente al ritmo yámbico, que corresponde al francés; pero el italiano ofrece la particularidad de presentar una gran proporción de combinaciones ternarias con acento dactílico; palabras como *popolo, dicono*, se mezclan constantemente en la conversación y dan una fisonomía peculiar a su ritmo de intensidades. Ahora hay que preguntarse: ¿qué valor podemos atribuir a estas observaciones? El hecho es que si oímos una serie de golpes a distancias iguales, podemos organizarlos a voluntad, en la forma que queramos. Oímos, por ejemplo, los martillazos del herrero sobre el yunque a distancias sensiblemente iguales, y sin que un martillazo sea más fuerte que otros martillazos, y podemos oír *pápapa* o bien *papapá*, etc. Podemos organizar un ritmo oído en la forma que queramos. Cuando vamos en tren y oímos los golpes de las ruedas en los raíles, sensiblemente isócronos mientras no varíe la velocidad, podemos agrupar estos golpes como queremos, y muchas veces pensamos en un monólogo interior que se ajusta al ritmo que oímos, o bien en una canción cualquiera que se nos ocurre. Podemos oír, pues, el ritmo que queramos. Recordemos que Ortega y Gasset, en uno de sus ensayos, dice: «Iba yo una vez camino de Asturias e iba pensando en un famoso embaucador, el conde Cagliostro, que practicaba su arte adivinatoria trazando con la espada un círculo alrededor de sí, mientras pronunciaba estas palabras mágicas: «*Helion, Melion, Tetragrámmaton*». Y entonces me pareció —dice— que el tren avanzaba en su carrera repitiendo: «*Helion, Melion, Tetragrámmaton...*». De modo que la organización interior de un ritmo depende de nuestra voluntad; pero sólo hasta cierto punto. Propendemos a los ritmos que nos son habituales, y cuando se trata de la palabra hablada es natural que los ritmos do-

minantes, los que tendemos a tomar como muletilla, estén unidos a los hábitos fonéticos del idioma propio».

Todo esto no quiere decir que se agrupen todas las sílabas en forma de troqueos; esto sería hablar en verso. Pero el pie trocaico reaparece en español a distancias irregulares, amétricas; distancias irregulares en cuanto al tiempo, y amétricas, a diferencia del verso, en que las distancias de los golpes del acento se producen con una regularidad fijada. Esto explica, sobre todo a los extranjeros, el predominio de la acentuación llana en español, que es muy característica. Si ustedes ven un diccionario español, verán la enormidad de palabras llanas frente a pocas palabras agudas y menos todavía palabras esdrújulas. Y aún el diccionario no da la imagen exacta de la lengua hablada, puesto que en los verbos encabezan por el infinitivo, que es agudo; pero la mayor parte de sus tiempos, con excepción del infinitivo, del futuro y algunos más, son de terminación llana. Las palabras agudas en singular son llanas en plural. De manera que el diccionario da una imagen un poco lejana de lo que es la lengua hablada en sí misma.

Nuestro musicólogo, el maestro Torner, abundando en estas mismas ideas, afirma que el 70 por 100 del folklore musical español es de ritmo binario, sobre todo en lo narrativo y en lo descriptivo. En lo lírico abundan las combinaciones ternarias, pero dentro del predominio constante del ritmo binario. Esto es, pues, lo que podríamos llamar el esqueleto rítmico a base de los acentos de intensidad; es la nervatura rítmica del español hablado. Ahora bien, entendámonos sobre la naturaleza de los movimientos fisiológicos, entre los que está el movimiento de la fonación. Los fisiólogos dividen los movimientos corporales en dos grupos: movimientos balísticos y movimientos conducidos o llevados. Movimientos balísticos o lanzados son aquellos que se producen de un solo golpe, sin acción de los músculos antagonistas; por ejemplo, los golpes de los dedos sobre la máquina de escribir o sobre el piano. Esos son movimientos más o menos iguales. Frente a ellos están los movimientos conducidos o llevados; por ejemplo, el del brazo al alcanzar un objeto distante que vuelve a su sitio. Podrá descomponerse fisiológicamente en una serie de puntos o movimientos pequeños, pero el movimiento se nos presenta como una continuidad, y los

músculos antagonistas de mi brazo tienen una participación. Vamos a ver cómo se manifiestan en el lenguaje hablado estos dos tipos de movimiento. La sílaba, el movimiento silábico, el de las sílabas *ta, ta, ta,* de que estamos hablando, son movimientos balísticos, de un solo golpe, de un solo impulso. Por esto, el ritmo balístico de la sílaba es punteado. En cambio, el movimiento de la frase, que no deja de tenerlo, necesita ser sostenido desde el principio hasta el fin; hay una ondulación que descompone el movimiento total en unidades mucho más extensas que estos conjuntos o golpes que dan las sílabas. Esta es la base de la división de la prosa en fragmentos, según las pausas. Por ejemplo, si decimos: «Salimos a esperarle en el camino de la estación», esta oración la he dividido en dos partes: salimos a esperarle, en el camino de la estación. «Estamos satisfechos de su comportamiento, del cual nos hallamos bien informados». «Por la tarde vuelve de nuevo a pasear el caballero, por las callejas toledanas». Lo mismo si se trata de una lectura solemne, de una recitación solemne, que de la lengua hablada, en que las pausas son, generalmente, más cortas, la descomposición del habla en fragmentos es constante. ¿Qué extensión tiene cada uno de estos grupos? Y ahora es cuando entramos en un aspecto más importante de la cuestión que nos ocupa, pues, teóricamente, cada grupo puede tener una sílaba o puede tener *n* sílabas; pero, de hecho, cada lengua tiene sus preferencias.

La lengua castellana de todos los tiempos tiene una preferencia muy marcada por las unidades o grupos de cinco a diez sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de siete y ocho. En un trozo de prosa española o en un trozo de lengua hablada nos encontramos con mucha frecuencia con que las frases octosilábicas están en la proporción del 25 por 100 del total. En francés, en cambio —creo que será oportuno en esta casa hacer estas comparaciones—, predominan las unidades más breves. De aquí el efecto recortado que nos produce el francés a nosotros, y supongo que a extranjeros de otras lenguas también. El italiano se distingue, en cambio, por la frecuencia con que emplea grupos más extensos que los habituales en la prosa española. Por ejemplo, los grupos de quince sílabas, que en español son raros, aparecen en los escritores italianos mucho más a menudo. Y ahí tenemos explicada, quizá, la base de los ti-

pos predominantes de versificación en estas lenguas. El español tiende al octosilabismo y el octosílabo es el verso nacional por excelencia en todos los tiempos, el verso del romancero, el verso del teatro clásico, y un poeta de la generación del 98, a quien yo he tratado, me decía: «Fíjese usted bien en que hablando construimos muchísimas frases octosilábicas». De modo que el octosilabismo está en la entraña misma de la prosodia del castellano. Por el contrario, el predominio de grupos heptasílabos explica el alejandrino francés dividido en dos hemistiquios heptasílabos, y, en cambio, no es una casualidad que el italiano, que se lanza fácilmente a unidades más extensas, haya creado el endecasílabo como metro nacional, que después imitaron los demás países.

Dentro del predominio general del octosílabo y de los grupos de siete a nueve sílabas, en los prosistas modernos españoles encontramos pequeñas divergencias que, tomadas en conjunto, pueden darnos idea de la evolución que a los ojos de las personas de mi edad se va produciendo en nuestra prosa literaria.

De los recuentos que se han practicado, resulta que en Valera, Galdós, Blasco Ibáñez y Menéndez Pelayo abundan las medidas algo mayores; es decir, siempre predomina el octosílabo, pero hay una proporción relativamente elevada de eneasílabos y de decasílabos. Unamuno y Baroja centran sus unidades melódicas en torno al octosílabo, que es la unidad que más se acerca a la lengua hablada. En cambio, Azorín, Pérez de Ayala y Gabriel Miró se inclinan a una proporción algo mayor de frases heptasílabas, en un estilo más recortado y más analítico. Pero por importante que sea el promedio de unas u otras unidades para caracterizar estilos de época y de autores, es más importante el número de las unidades que constituyen o que se engloban o se segmentan en varios grupos fónicos; es decir, hay escritores que suelen componer sus párrafos, sus períodos, dividiéndolos en dos, tres, cuatro o pocas divisiones, y otros, en cambio, que componen cláusulas de muchísima extensión, muy divididas y subdivididas interiormente. Eso sí que es lo característico de la prosa literaria actual. Pensemos en la oratoria del siglo XIX, tipo Donoso Cortés o Castelar, formada por largas cadenas de unidades que se agrupaban en un período; pero otro orador que les siguió a principios del siglo actual, don Antonio

Maura, no tiene ya períodos tan extensos, aunque, desde luego, son mucho más extensos que los que ahora se usan; y esta es la peculiaridad de la generación del 98. Blasco Ibáñez y Menéndez Pelayo tendían a la oración larga, formada por gran número de unidades. En Azorín y en Baroja predominan las oraciones breves, de pocos grupos fónicos, y por esto la prosa de la generación del 98, en comparación con la inmediatamente anterior, tiene carácter analítico y da realce a imágenes y conceptos, frente a la construcción envolvente y sintética que agrupa muchas unidades sin detenerse morosamente en ellas. Una situación intermedia entre nuestros prosistas modernos la daría Ortega y Gasset. Participa de la corriente del 98 hacia el párrafo corto; pero, al mismo tiempo, empapado del espíritu tradicional de nuestra prosa, tiende a alargarla un poco más. Aun así, Ortega es mucho más escritor que orador; no era un orador que escribía, sino un escritor que hablaba. He aquí que la refundición idiomática que Unamuno proponía como tarea de los escritores del siglo actual se está cumpliendo ante nuestros ojos. El viejo castellano pierde visiblemente solemnidad y empaque. El ritmo enfático de la dicción literaria se nos convierte ahora en un movimiento más ágil, de filos más agudos y expresivos. Casi sin que nos demos cuenta del cambio que se ha producido, se ha desarticulado la rotundidad declamatoria del siglo XIX. El lenguaje se ha intelectualizado en la precisión del concepto. La imagen, la evocación y el sentimiento buscan condensaciones y no dilataciones, y ése sí que es un signo cultural de nuestro momento histórico. A este esfuerzo condensador de la prosa artística contribuye en paralelismo la poesía contemporánea, cada vez más atormentada y exigente consigo misma, y por esto se nos vuelve a veces sinuosa, descoyuntada en sus formas, anhelante de expresividad. No se altera, sin embargo, el ritmo idiomático tradicional, a pesar de los cambios de estilos literarios. Aquella fisonomía rítmica que anuncié a ustedes que buscaríamos en esta disertación, sigue basándose hoy, como en los tiempos del Cid, en la acentuación trocaica, lo cual le da un ritmo marcial que muchos extranjeros han notado, y en el predominio de las unidades octosilábicas, que es intermedio entre la agudeza intelectual de la lengua francesa y el amplio desarrollo melódico del italiano.

Si quisiéramos resumir en pocas palabras algunos caracteres salientes —y los extranjeros me dirán si son ciertos o no en su impresión acústica—, serían estos tres: gravedad, marcialidad, claridad. Gravedad debe entenderse en sentido musical. El español tiende a los ritmos graves mucho más que a los ritmos agudos. La curva melódica de la frase, que va siguiendo una serie de tonos a lo largo de su dicción, sube y baja en todas las lenguas; pero el español es un poco torpe para subir, y, en cambio, tiene un descenso final extraordinariamente grave. Voy a repetir, aunque sea un poco en caricatura, una frase tal como la leería, supongamos, una persona de lengua inglesa —y no se me ofenda si hay aquí alguien de esta lengua—: «Por la tarde vuelve de nuevo a pasear el caballero por las callejas toledanas», dejando el descenso final que existe en todos los idiomas en una tercera musical, pocos semitonos, a diferencia de la caída de voz que es típica del español. Por otra parte, ustedes habrán notado también que el español se habla con un tono medio de voz más grave, más bajo que, por ejemplo, el francés o el italiano; tanto, que me decían unos alumnos italianos: «Sí, los españoles hablan con un tono de voz extremadamente grave; sobre todo se nota esto en las mujeres, que todas ellas parece que tienen voz de contralto». Ustedes verán si esto coincide con su propia impresión. No se trata de una conformación de la laringe, naturalmente; se trata de hábitos lingüísticos en que la curva melódica del español toma coma base, como tono normal, un registro de voz más grave que el habitual en otras lenguas; y aun dentro de España, ustedes notarán que la mayor gravedad de voz corresponde a Castilla. Si ustedes van hacia el mar, sobre todo hacia Andalucía o hacia Cataluña, oirán hablar a la gente con un tono de voz mucho más agudo que el habitual en Castilla; esta gravedad en los descensos finales y en la gravedad media de la voz constituye uno de los ingredientes de lo que en el extranjero se llama la gravedad castellana.

También la marcialidad. La marcialidad se basa, sobre todo en comparación con las demás lenguas latinas, en la fuerza del acento de intensidad. El acento de intensidad es muy destacado en español; un acento demasiado débil desfigura la palabra. El acento que se llama de insistencia en francés, en español no afecta nunca a sí-

labas inacentuadas. El acento de insistencia consiste en reforzar el acento que ya existe en la palabra, pero no en desplazar el acento hacia otras sílabas, como hace un francés cuando dice, por ejemplo: «míserable». Ese *mí* no tiene acento etimológico, pero recibe un acento enfático expresivo. En español, si acaso, dirá «miseráble», apretando bien la sílaba que ordinariamente debe llevar el acento. Esto es de origen articulatorio, mucho más que tonal, y no puedo ahora —por no abusar de la paciencia de ustedes— decir mucho más. En cuanto a la melodía, los españoles tendemos a que la voz ascienda hasta la primera sílaba acentuada; luego viene una zona intermedia, hasta que llegamos al descenso final o la entonación aguda, si se trata de una frase interrogativa. Ahora bien, en la parte intermedia de la curva de tono, el español es muy poco modulado; en general, describe una línea que parece un poco rígida, un poco uniforme, un poco monótona. No puede serlo del todo, porque las sílabas acentuadas requieren un aumento, por lo menos, de uno o dos semitonos. Pero, aparte de ello, que es forzoso, el español, en la parte media de la cláusula, tiende a la línea recta. Esto hace que, en opinión de los hispanoamericanos, por ejemplo, los españoles hablemos de una manera brusca, dura, para su oído. Ellos modulan muchísimo más la voz, y, en cambio, a nosotros el acento hispanoamericano nos parece excesivamente melodioso, demasiado suave, demasiado blanducho y falto de consistencia y nervatura. Ninguno de los dos tiene razón o, mejor dicho, los dos la tenemos desde nuestro punto de vista. Ahora bien, este sostenimiento de la melodía hasta llegar al descenso final contribuye a la claridad que tienen nuestras articulaciones y sobre todo nuestro sistema vocálico, aunque no es su causa principal.

En resumen, los autores del 98, como los autores de diferentes épocas, practican en la prosa un cambio de estilo. Eso sí, los estilos caben dentro del idioma, pero este cambio de estilo no afecta a la entraña prosódica del idioma, que se mantiene sensiblemente igual, dado el carácter conservador de nuestro idioma, desde la prosa de la *Crónica general* de Alfonso el Sabio hasta nuestros escritores de hoy, sean de párrafo corto o de párrafo extenso. Esto es moda y estilo, y lo otro es prosodia idiomática.

Y nada más.

Tercera Parte

ESTUDIOS MÉTRICOS

V

INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS ORTOLÓGICOS Y MÉTRICOS DE BELLO

Arte y ciencia de la poesía

La educación humanística que Bello había recibido desde su infancia y sus versiones juveniles de poesía latina, le hacen pensar muy pronto en la naturaleza del ritmo poético en las lenguas clásicas y en las romances. En 1806 tradujo en verso castellano el libro quinto de la *Eneida* [1]; entre este año y el de 1808 se fechan generalmente una imitación de la égloga *Coridon* de Virgilio y otra de la oda de Horacio O *navis, referent* [2]. Traduciendo los hexámetros virgilianos, primero como ejercicio escolar y luego con aspiraciones artísticas más altas, se plantea a sí mismo la dificultad de expresar en metro castellano la belleza sonora y reposada de los versos latinos: valor cuantitativo de las sílabas, pies y sus agrupaciones en la versificación clásica, frente al cómputo silábico y al compás acentual de la poesía moderna. ¿Qué habrá de común y qué habrá esencialmente distinto en el sistema rítmico de ambas versificaciones? Bello se propone indagarlo; ya que, si bien eran conocidas las leyes del verso clásico latino, no lo eran apenas las de la baja latinidad, y distaban mucho de ser satisfactorias las que los preceptistas habían ideado para explicar la métrica romance.

Llegar a constituir una teoría de la versificación española fue desde su adolescencia una de las preocupaciones troncales de su mente, y este afán va repitiéndose como un *leitmotiv* a lo largo de toda la producción literaria de nuestro autor. Con frecuencia, la firme contextura intelectual que advertimos en la obra de los hom-

---

[1] AMUNÁTEGUI, *Vida de Andrés Bello,* pág. 61. Miguel Antonio CARO, *Obras Completas,* III, Bogotá, 1921, pág. 113.

[2] Ambas publicadas en *O. C.* Caracas, I, págs. 28 y 36 respectivamente.

bres egregios nace de que ésta no es más que el desarrollo tenaz de ilusiones y proyectos concebidos en la primera juventud. Menéndez Pelayo dice de sí mismo que todos los libros que escribió tuvieron su germen en los años mozos: unos se le frustraron del todo, otros quedaron incompletos y sólo algunos alcanzaron una realidad más o menos semejante a la concepción juvenil que les dio vida. Así también, a pesar de la dispersión de su actividad en múltiples materias, no es difícil encontrar en la obra total de Andrés Bello unas cuantas ideas centrales que, nacidas en el entusiasmo de sus años de estudiante, van abriéndose surco a través de las peripecias de su vida, y reaparecen aquí y allá, enriquecidas por la reflexión y el estudio, pero con el mismo frescor matinal con que brotaron en su espíritu. Son las ideas-clave, que dan dirección y sentido a una trayectoria intelectual entera.

Entre los apuntes que Amunátegui exhumó, aparecen numerosas notas de métrica antigua y moderna tomadas durante la estancia de nuestro autor en Londres. Todas figuran en este volumen, y por ellas podrá seguir el lector el proceso del pensamiento de Bello, a pesar de que no representan seguramente más que una parte pequeña de sus estudios previos sobre el problema que perseguía. Las perspectivas se le ensanchaban con el conocimiento directo de los poetas griegos e ingleses, el contacto constante con los tesoros bibliográficos del Museo Británico y, sobre todo, con el ejercicio continuado de su producción poética original y traducida. Había alcanzado sólida maestría en la ciencia y en el arte del verso. En 1823 ha formado ya un plan de conjunto de la obra que maduraba: *Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana.* Este opúsculo, publicado en la Biblioteca Americana, era a la vez el resultado de su labor y un boceto de la segunda parte de la *Ortología y Métrica* que iba a cuajar más adelante (1835), cuando la estabilidad de su situación en Chile le dio el reposo necesario para escribir el libro proyectado y los medios para imprimirlo. Su plan era ya entonces más extenso, puesto que al final del artículo anuncia una segunda parte que no llegó a publicar:

> En un número siguiente, procuraremos fijar los principios de esta segunda parte de la prosodia relativa a la computación de las sílabas, que nos parece la más necesaria de las dos [3].

Entre los escritos preparatorios a que ahora me refiero hay que considerar también: *Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno,* artículo aparecido en el *Repertorio Americano* (enero de 1827), cuyo contenido, entonces nuevo porque estaba elaborado con materiales casi desconocidos, se anticipa a varias conclusiones a que los romanistas llegaron años más tarde.

Por el momento no trataba más que de elaborar una Prosodia Castellana, cuyo contenido había de abarcar las doctrinas del acento y de la cantidad silábica, en íntima conexión con el arte del verso, aunque reconocía que, en su más lata acepción, la Prosodia era la parte de la Gramática «que fija el sonido de todas las letras, sílabas y dicciones de que consta el lenguaje», es decir, el estudio de los sonidos y sus agrupaciones de todas clases, al cual daba la Academia el nombre general de Prosodia [4]. Bello prefería, sin em-

---

[3] *Obras Completas,* V, 449.

[4] La cuarta edición de la *Gramática* de la Real Academia Española (año 1796), que es la que Bello manejó, decía así: «la Prosodia [enseña] el sonido propio y la verdadera pronunciación de las letras, sílabas y palabras de que se compone el lenguaje. Al presente sólo se trata de la Analogía y Sintaxis, omitiendo la Ortografía, porque anda en tratado separado, y la Prosodia, por no haber fijado todavía la Academia las reglas de la verdadera pronunciación de las voces castellanas» (pág. 2). La Academia no se decidió a tratar de Prosodia, ni en libro aparte ni en el cuerpo de su *Gramática,* hasta la edición que de ésta imprimió en 1870, en la cual es muy visible la influencia de los *Principios de Ortología y Métrica* de Andrés Bello, como diremos más adelante.

Aunque la división de la Gramática académica en cuatro partes responde a la tradición nebrisense su definición de la Prosodia ampliaba considerablemente la de Nebrija, el cual se expresaba del modo siguiente: «la segunda [parte] los griegos llaman Prosodia; nosotros podemos la interpretar acento, o más verdaderamente quasi canto. Esta es arte para alçar & abaxar cada una delas sílabas delas diciones o partes de la oración. A esta se reduze esso mesmo el arte de contar, pesar & medir los pies delos versos & coplas», (*Gramática castellana,* Parte I, cap. I). Como puede observarse, el punto de vista de Bello se acercaba mucho al de Nebrija.

bargo, dar a la Prosodia su sentido más estricto y reservar el valor de los sonidos para un tratado especial denominado Ortoepía por algunos gramáticos contemporáneos suyos [5]. Una teoría de la versificación castellana necesitaba apoyarse en la Fonética de la lengua, en sus unidades grandes y pequeñas, las cuales crean por sí mismas las condiciones idiomáticas materiales que el poeta debe manejar:

> Considerando, pues, la ortoepía como distinta de la prosodia, y ciñéndonos en este discurso a la segunda, observaremos que entre ella y el sistema de versificación adoptado en la lengua debe haber una íntima correspondencia [6].

Luego abandona Bello el nombre de Ortoepía, y siguiendo la dirección normativa del pensamiento neoclásico en que se había educado, adopta el término empleado por su predecesor don Mariano José Sicilia, y el libro se titulará en primer lugar *Ortología* [7].

---

[5] La denominación de Ortoepía fue frecuente en Inglaterra (Orthoepy) desde el siglo XVII; no debió de usarse tanto en Francia, puesto que no se encuentra en la *Encyclopédie*. En España la hallamos con el nombre *Ortopeya* en un libro impreso en Madrid, 1785, por Juan Antonio González de Valdés, que lleva el título de *Ortoepía universal o arte de pronunciar según los principios físicos elementales* (LA VIÑAZA, *Bibl. histórica de la Filología castellana,* Madrid, 1893, pág. 494).

[6] *Obras Completas*, V, pág. 433.

[7] Aunque Bello parece dar a entender que Mariano José Sicilia (1827 1828) fue el primero que empleó la denominación de Ortología, ésta tenía ya cierta tradición en España. Entre las noticias bibliográficas de LA VIÑAZA, *loc. cit.*, encontramos los siguientes ejemplos: Miguel SEBASTIÁN, *Orthographia y Orthologia*, Zaragoza, 1619; el autor se jacta de haber sido el inventor de la palabra en los siguientes términos: «Orthologia es vocablo griego, es nueuo, que lo havemos nosotros, a imitación de otros de la mesma lengua Griega, compuesto. Quiere dezir forma de buena boca y lengua, siquiera de buena pronunciación para leer y para el hablar» (págs. 262 y sigs.); Francisco SÁNCHEZ MONTERO, *Escuela de Prima Ciencia,* Sevilla, 1713, dice que su segundo capítulo: «trata y da a entender qué es Orthología, su difinición y empleo» (pág. 661); Benito MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, *Gramática de la lengua castellana,* Madrid, 1743: «Divídese esta obra en cuatro partes o libros: 1° de la Orthología y Ortographía...» (pág. 294); Francisco Xavier DE SANTIAGO PALOMARES, *El Maestro de leer. Conversaciones ortológicas y nuevas cartillas para la verdadera unifor-*

Sus estudios de Gramática y las reformas ortográficas que había propuesto y practicado en sus escritos refuerzan esta posición ortológica [8]. Y así la obra capital que comentamos, ampliando su propósito inicial, se le bifurcó naturalmente en estas partes distintas y complementarias: *Ortología* y *Métrica.*

Con la publicación, en 1835, de este libro tan entrañablemente querido, había llegado Bello a un mejor planteamiento y solución de algunos problemas capitales, que desde entonces se verían más claros. Pero la novedad relativa de sus ideas le impulsa de vez en cuando a prolongar la discusión. Por esto en las dos ediciones siguientes que publicó en vida (1850 y 1859) amplía y retoca en ciertos puntos el texto de la primera, y vuelve sobre el tema que tanto le había preocupado, en un opúsculo polémico titulado *Teoría del ritmo y metro de los antiguos según don Juan María Maury* publicado póstumamente en 1866. De aquí nace la unidad con que se enlazan entre sí todos los estudios de Bello que ahora se publican juntos en este volumen; la decisión de agruparlos ha sido un gran acierto de la Comisión Editora. Forman todos un sistema coherente cuyo centro se halla en la *Ortología* y *Métrica;* los demás opúsculos, artículos y notas que aquí se reúnen, giran en torno a este libro que tanto significaba en el espíritu de su autor, y son su preparación y consecuencia.

---

me enseñanza de las primeras letras Madrid, 1786 (pág. 495); Antonio FERNÁNDEZ DE S. PEDRO, *Reglas instructivas de la ortografía y ortología española*, Madrid,1815 (pág. 498); Gregorio GARCÍA DEL POZO, *La doble ortología castellana o correspondencia entre la pronunciación y la escritura de este idioma,* Madrid, 1825 (pág. 500). Como puede observarse, se trata de libros poco conocidos que no pudieron llegar a noticia de Bello, en su mayoría tratados muy elementales dedicados al arte de la lectura. Prescindiendo del nombre, el libro de Sicilia fue, en efecto, como afirma Bello, el primero que trató a fondo cuestiones ortológicas discutiéndolas minuciosamente. Tanto en lo que nuestro autor acepta, como en lo mucho que disiente de la obra de Sicilia, debe mirarse ésta como su punto de partida inmediato.

[8] No trataré aquí de las doctrinas ortográficas de Bello, tan relacionadas con el tema de este prólogo, por haber sido magistralmente estudiadas por Ángel Rosenblat en su Introducción a *Obras Completas,* Caracas, V., 1951.

Las ideas de Bello en las materias de que trataremos en esta Introducción vienen inmediatamente de la Preceptiva neoclásica en que fue educado; pero su profundo conocimiento de la poesía española medioeval y de los siglos áureos, unido al estudio afanoso de las doctrinas estéticas de los humanistas, le conduce a reaccionar contra las teorías prosódicas del neoclasicismo. Por otra parte, vive ya el ideario y las innovaciones métricas de los románticos, tan discrepantes del acantonamiento preceptista del siglo XVIII. Las teorías ortológicas y métricas de Bello surgen, pues, frente a la Preceptiva neoclásica inmediatamente anterior, y en ello consistirá su novedad y su aportación a la Ciencia de su tiempo. En relación con la Filología actual mucho subsiste de ellas, como veremos luego; pero es inevitable que el nacimiento de la Fonética experimental a fines del siglo XIX, y su desarrollo en nuestros días, haya hecho caducar buena parte de su orientación científica en lo que se refiere al análisis físico y fisiológico de la palabra humana. No ocurre lo mismo en cuanto a la estimación normativa del uso culto y al ponderado discernimiento entre lo aceptable, lo dudoso y lo inadmisible en el habla de su época. La cualidad más admirable de Bello fue su certero sentido selectivo del idioma, unido a un buen gusto flexible y tolerante que le lleva casi siempre a recomendar sin dogmatismo en cada caso las mejores pronunciaciones, cuando el uso efectivo de la lengua viva se mostraba vacilante. En este aspecto, las ideas de Bello, aunque han sufrido rectificaciones parciales en el transcurso de más de un siglo desde su publicación, podemos decir que de un modo general siguen vigentes, y han influido beneficiosamente en el uso culto a la vez que en las doctrinas prosódicas de nuestro tiempo, a través de Miguel Antonio Caro, de la Academia Española, y de Tomás Navarro, por no citar más que a los ortólogos de más relieve. Aun hoy, siempre que se trata de decidir acerca de una práctica de pronunciación recomendable o viciosa, nadie puede excusarse de leer y sopesar directamente la opinión de Bello. No se trata, por lo tanto, de un mero valor pretérito destinado al archivo histórico de la erudición, sino que una parte considerable de su pensamiento sobrevive a la transformación que las ciencias experimentales impusieron a los métodos de la Fonética moderna. [...]

Fundamentación teórica y método general

En el estudio pormenorizado que después ensayaré acerca del contenido y elaboración de las diferentes partes del libro, veremos que Bello evita siempre que le es posible las teorías generales, para ceñirse a la situación de hecho que encuentra en su idioma, y nada más que en su idioma. Es la misma actitud que adopta en los artículos de *El Araucano* [...], y la que el autor expondrá después con más extensión en el prólogo de la *Gramática castellana.* De acuerdo con ella, no describe los sonidos en su *Ortología*; se contenta con partir de las letras que los representan y discutir para cada una de ellas la propiedad o impropiedad de su pronunciación y de su grafía, atento siempre a las miras didácticas que se propone divulgar. Sin embargo, esta actitud no es ya posible cuando llega a los capítulos en que es indispensable plantear algunas cuestiones generales y partir de unas cuantas definiciones previas para el desarrollo de su enseñanza, como ocurría, por ejemplo, al tratar de la naturaleza del acento, o de la composición y cantidad silábicas. Los gramáticos que le precedieron no estaban de acuerdo entre sí (Sicilia, Gómez Hermosilla, Salvá), ni Bello aceptaba buena parte de sus doctrinas; y es claro que necesitaba adoptar y defender definiciones generales propias, antes de aplicarlas a las reglas con que deseaba dirigir el uso práctico del idioma. En estos casos se lanza derechamente a la observación de la lengua española arrojando el peso muerto de las doctrinas prosódicas latinas. Esta posición metódica coincide con la de su *Gramática*, y tanto en esta obra como en la que aquí se comenta es la clave de su originalidad y de sus mejores aciertos.

La necesidad de fundamentación teórica aumentaba en los capítulos dedicados a la Métrica española. En este terreno había que edificar desde los cimientos. No le servían más que en parte las doctrinas elaboradas por Nebrija, El Brocense, Rengifo, Caramuel y otros preceptistas de los siglos XVI y XVII. Mucho menos se conformaba con el extremoso y mal entendido clasicismo de los autores que durante el siglo XVIII trataron de ajustar violentamente la versificación española a los patrones de la métrica latina. En el prólogo anuncia su discrepancia radical con muchas ideas de Sicilia y

Gómez Hermosilla, a pesar del gran prestigio que por entonces tenían sus libros en España y en América. Bello no se proponía escribir una Poética general, sino sólo una Métrica española. Por esto no trata en su libro de las teorías estéticas de Blair, Batteux, Marmontel, y de los retóricos que en España se inspiraron en ellos, como Luzán, Capmany, Munárriz, Martínez de la Rosa y el mismo Hermosilla, con todo y serle bien conocidas. Si alude a los preceptistas de su época no es por las doctrinas poéticas generales que sustentan, sino cuando los prejuicios latinizantes que ellos propagaron le estorbaban para explicar la versificación española por sí misma, según su observación personal. Con gran esfuerzo se había librado de aquellas doctrinas aprendidas en la infancia y que conservaban todavía gran autoridad entre los hombres doctos. La originalidad y el mérito principal de la *Métrica* consiste en que el autor supo hacer tabla rasa de las doctrinas vigentes en su tiempo; se situó en una posición empírica basada en el testimonio del oído y, en casos de duda, en la autoridad de los poetas, como si nada se hubiese escrito sobre los fundamentos de nuestra versificación. Este empirismo señala el primer escalón que hace posible en la segunda mitad del siglo una Fonética experimental: los fisiólogos precisarán la producción y percepción de las articulaciones; la Física enseñará a medir duraciones, intensidades, curvas de entonación, armónicos que caracterizan el timbre del sonido. Bello no podía adivinar los resultados a que la Fonética experimental llegaría; pero presintió su método y, sin más instrumento que el oído y una afinada sensibilidad poética, se lanzó a plantear una Métrica nueva.

No debe creerse, sin embargo, que todo es original en las observaciones métricas y ortológicas de nuestro autor. En la tradición gramatical y retórica elaborada en España desde el Renacimiento no todo había sido aplicación ciega de la Prosodia latina, sino que abundaban también las doctrinas valiosas que hacían resaltar las diferencias entre el latín y el castellano. Pensemos, por ejemplo, en la penetración con que Nebrija, Sánchez de las Brozas, el Pinciano y Aldrete supieron desprenderse en ocasiones de los modelos de la antigüedad grecolatina y acertaron total o parcialmente al explicar ciertos hechos lingüísticos diferenciales del romance. Aunque no

lograsen más que de vez en cuando una explicación adecuada, no es infrecuente que nos sorprendan con la exactitud del enfoque. Bello supo valerse de esta tradición, pero repensándola siempre. Al decir que su construcción es original, no afirmo que edificase en el vacío, sino que desde sus cimientos se basó en la observación propia o en la reelaboración activa de cuanto encontraba útil en el pensamiento de los humanistas. Lo que le exasperaba era precisamente la regresión latinizante que las teorías prosódicas habían sufrido en el siglo XVIII, y todo su esfuerzo se dirige a combatirla.

En sus obras filosóficas fue Bello poco inclinado a la Metafísica [9]. El contacto prolongado con el empirismo inglés y la afición que desde su juventud sintió por las ciencias experimentales, le llevaron con preferencia a la Lógica y a la Psicología. En el excelente prólogo que acompaña al tomo III de esta colección de *Obras completas* [...], don Juan David García Bacca hace notar que no se halla en los escritos filosóficos de Bello una doctrina estética, ni en forma sistemática ni en estado germinal. Quizás hubiera podido escribirla, puesto que estaba muy empapado de cuanto el pensamiento europeo había producido a este respecto. Pero, de acuerdo con la inclinación pragmática y docente de su espíritu, no aspira a formular unos principios de Estética literaria, ni siquiera en el grado elemental con que solían hacerlo las *Artes Poéticas* de su tiempo. Para Filosofía eran éstas muy poca cosa, y adolecían además de una vaguedad que no se avenía con su afición a operar sobre realidades concretas.

Las anotaciones de Miguel Antonio Caro

En la exposición que ahora voy a hacer del contenido de los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* procuraré evitar toda paráfrasis innecesaria del texto que a continuación se reimprime. Basta leerlo para hacerse cargo de él en su conjunto y en sus pormenores. Una vez expuestos los motivos de la obra, los conceptos generales en que se basa y el método que emplea, mi objeto se

[9] Véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la Poesía Hispanoamericana*, I, Madrid, 1911, págs. 364-365.

reduce a examinar aquí lo que era nuevo para su época, lo que ha sido rectificado después y lo que subsiste hoy de las doctrinas del autor. Esta labor fue ya hecha una vez en 1882 por Miguel Antonio Caro, en la edición anotada y comentada que del libro de Bello publicó dicho año en Bogotá. Caro escribió además un importante estudio sobre la personalidad y la obra total de Bello (tomo III de las *Obras completas* de Caro, Bogotá, 1921). Las notas y apéndices del erudito colombiano son siempre de mucho interés y generalmente de gran valor, comparables a los que añadió Rufino José Cuervo a la *Gramática castellana* del mismo autor; de tal manera que hoy podemos decir sin exageración la *Ortología* de Bello-Caro, como citamos la *Gramática* de Bello-Cuervo. Puesto que se ha tomado el buen acuerdo de insertarlos en este volumen, me ahorran buena parte de mi comentario. Es inevitable, claro está, que desde 1882 acá algunas notas de Caro hayan envejecido, tanto por la mayor fijación normativa de la lengua culta como por la transformación que los métodos experimentales han producido en la investigación fonética. Así ocurre, por ejemplo, en el comentario sobre la *b* y la *v* (Apéndice I), que nada aclara sobre la pronunciación. Hoy sabemos que en español ambas consonantes son iguales, y que su distinción es meramente ortográfica en todos los casos.

Sin embargo, Caro, gran conocedor de las letras latinas e hispánicas, hombre dotado de exquisita percepción literaria y de ese sentido del idioma imprescindible para un buen ortólogo, se mueve en la misma línea de Bello, y por consiguiente la parte que no ha caducado de su doctrina es por lo general la que se refiere a la selección y guía de la pronunciación culta, en la cual reside principalmente la unidad de la lengua común a todos los hispanos. Por esto se armonizan tan estrechamente la obra anotada y el trabajo del anotador. Contó Caro, además, con la aportación considerable de Cuervo y Coll y Vehí [10] y con los sucesivos perfeccionamientos

[10] J. COLL Y VEHÍ, *Diálogos literarios*, Barcelona, 1866. Lleva un prólogo de Menéndez Pelayo, en el cual condensa la doctrina métrica del autor. Es la obra más importante de Coll. Utiliza a Bello y le cita elogiosamente con frecuencia, aunque a veces le contradice y rectifica. En lo que se refiere a la Métrica española, puede decirse sin exageración que este libro no ha sido superado hasta el presente más que en pormenores sueltos. Desde luego se han publica-

de la Prosodia académica, que tanto deben al trabajo de Bello, aunque, como es natural, no acepten todos sus puntos de vista. Precisamente esta continuidad de nuestra Ortología moderna prueba la eficacia de su iniciador venezolano, ya que las enseñanzas de todo maestro digno de este nombre no valen tanto por lo que contienen —siempre rectificable— como por lo que sugieren como gérmenes de futuro desarrollo. Después vendrá Navarro Tomás a renovar la Fonética española con todo el rigor de la Filología de nuestro tiempo, y no contento con su labor científica, querrá darle —como Bello— aplicación normativa escribiendo un breve *Compendio de Ortología española* (Madrid, 1927) dedicado a los educadores de España y de América. He aquí los hitos principales de una tradición científica y docente desarrollada a ambos lados del Atlántico, y que han de servirme para valorar debidamente el libro en que tomó su impulso decisivo. [...]

[Concepción tonal-durativa del acento en Bello]

Parece ser, sin embargo, que el concepto de *fuerza* no llegó a generalizarse ni en Inglaterra, ni en Francia ni en España, puesto que los gramáticos y retóricos de todos estos países siguen hablando en su inmensa mayoría del acento como tono agudo.

Con más decisión y claridad afirma el valor intensivo del acento Juan María Maury, primero en *Espagne Poétique* (1826) y luego en una carta dirigida a don Vicente Salvá (1831) sobre cuestiones de métrica [11]: «El acento rítmico es hijo del esfuerzo de la voz con independencia de lo grave y de lo agudo; pues no porque se apoye más o menos en ella, resultaría una tecla más alta ni más baja. Es el mismo impulso del aliento que se emplea en los instrumentos de viento para los tiempos fuertes, y si hemos de darle nombre, otro que el equívoco de acento, diremos que es el *ictus* latino, el

---

do posteriormente algunas monografías valiosas sobre puntos concretos de nuestra versificación, como la de HENRÍQUEZ UREÑA, *La Versificación irregular en la Poesía española.* Mientras escribo esta Introducción me llega la grata noticia de que está muy próximo a imprimirse el libro de conjunto que sobre esta materia viene preparando Navarro Tomás desde hace muchos años.

[11] LA VIÑAZA, *Bib. hist.*, números 454 y 461.

stress inglés, la *battuta* italiana, por el que se diferencian dos vocablos escritos con las mismas letras, como *tarde* y *tardé.* Menéndez Pelayo dijo que desde Maury se fue entendiendo que una cosa era la fuerza o intensidad con que la sílaba se pronuncia, y otra muy distinta su duración, y desde entonces entró por buen camino nuestra métrica, y fuimos entendiendo algo mejor la antigua. El concepto de intensidad, con independencia de la cantidad y la entonación, que no ofrecía dudas para los músicos, tardará todavía unos años en abrirse paso entre los teóricos del lenguaje, y aun Bello no acierta a ver en el acento más que una elevación del tono y una prolongación de la cantidad:

> Se llama acento aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la dicción, dándole un tono algo más recio y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En *aurora* por ejemplo, el acento cae sobre la vocal *o* y consiste en alzar un poco la voz, deteniéndonos en esta vocal algo más que en cualquiera de las otras de la dicción. Así es fácil observar que se oyen más distintamente las vocales acentuadas que las otras, y que se retarda tanto más la pronunciación de una frase, cuanto es más grande el número de estas apoyaturas o esfuerzos particulares que hacemos en ella.

Como vemos, la idea de *esfuerzo* interviene en esta definición y en la explicación subsiguiente, y reaparece de vez en cuando en el libro. En mi opinión, no significaba para él intensidad física, sino más bien intención psicológica de hacer resaltar determinada sílaba buscando una *apoyatura*, como él dice, cuyo resultado acústico era la nota aguda y el alargamiento de la cantidad. Dentro del conjunto de sus ideas, no podemos pensar que atribuyese mucha importancia al factor cuantitativo, puesto que, según se ha notado, una de sus tesis principales consistía en sostener que la duración de las sílabas estaba muy próxima a la razón de igualdad. Hemos de creer, pues, que a juicio de Bello la tonalidad aguda seguía siendo el elemento esencial del acento. Si hubiese tenido conocimiento de la intensidad, que por entonces comenzaba a abrirse paso en los textos que hemos aducido, la hubiera aprovechado sin duda, puesto que le vemos manejar confusamente el concepto de *esfuerzo.* [...]

[Ritmo idiomático acentual]

En el apéndice III, estima Bello que la Ortología puede considerar esta materia de dos maneras muy diversas:

> O se propone el prosodista recorrer una por una todas las formas de los vocablos castellanos, señalando el acento más general de cada una y enumerando las excepciones; o se propone averiguar los fundamentos de la acentuación, o sea las analogías más generales que en este punto sigue la lengua, con la mira de fijar el acento en los casos dudosos, haciéndola uniforme y consecuente consigo misma. Bajo el primer punto de vista se puede decir que la materia ha sido agotada por don Mariano José Sicilia. Pero el segundo es a mi parecer más interesante, porque pone de manifiesto la constitución acentual del idioma, y no sólo nos habilita para dirimir según ella las controversias a que da lugar la varia acentuación de los vocablos que ya existen, sino que establece y determina de antemano la de las voces nuevas que se naturalizan en castellano cada día y particularmente en el lenguaje técnico de las artes y las ciencias.

Añade poco después que algunas de estas reglas «nos dirigen sin percibirlo y se nos han vuelto como naturales e instintivas», lo cual equivale en términos modernos a decir que los tipos léxicos predominantes en cada idioma contribuyen grandemente a darle su fisonomía sonora peculiar. Aunque en el ritmo de la lengua hablada se conjugan diversos factores, es indudable que el número, extensión y estructura de los grupos acentuales es el más importante. En español y en portugués predominan los grupos de intensidad con acento en la penúltima sílaba, y el ritmo idiomático se debe en gran parte a la reaparición frecuente de finales trocaicos (´-). Dominan en francés los grupos intensivos acentuados en la última sílaba, con lo cual el ritmo de la prosa y de la lengua hablada se distingue por el efecto acústico de la acentuación yámbica (-´). El italiano ofrece una proporción elevada de agrupaciones dactílicas (´ - -) en convivencia con numerosos vocablos de acentuación llana. La abundancia de palabras monosílabas y agudas da al catalán y al provenzal un predominio del ritmo yámbico, aunque con frecuencia menor que en francés.

Como quiera que el latín acentuaba con preferencia la penúltima sílaba, y cuando ésta era breve, la antepenúltima, viene a resultar que el italiano es la lengua románica que mejor conserva las proporciones acentuales latinas. Le sigue el español con la acentuación llana dominante, pero con relativa escasez de esdrújulas. El francés sería en este aspecto, como en otros varios, el romance que más se ha apartado de la estructura rítmica del latín.

Esta digresión ha tenido por objeto mostrar, a la luz de la Fonética de nuestro siglo, todo el alcance de aquellas leyes «como naturales e instintivas» que Bello buscaba con afán, no sólo para resolver cuestiones prácticas de Ortología y Ortografía, sino principalmente con el fin de conocer la índole acentual de nuestro idioma.

Cantidad silábica

Entre los gramáticos latinos no hubo confusión alguna entre la cantidad o duración de las sílabas y el acento tónico. No se trataba sólo de dos conceptos netamente distintos, sino de dos realidades lingüísticas que, si bien podían coincidir en algunas sílabas, se daban a menudo con entera independencia una de otra. Los tratadistas españoles, herederos de aquella doctrina, tuvieron conciencia clara de su diferencia en latín y en romance. Navarro Tomás dedicó un sustancioso artículo a examinar lo que se ha pensado entre nosotros sobre la cantidad silábica [12], el cual me ahorra entrar aquí en pormenores y me permite extractar las conclusiones que importan para mi objeto. Según dicho artículo, los autores distinguían perfectamente entre cantidad y acento desde que Nebrija diferen-

[12] «Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española», en *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, págs. 30-57. Sobre el estado actual de los estudios acerca de la cantidad en nuestra lengua, véanse las investigaciones del mismo autor: «Cantidad de las vocales acentuadas» (*Revista de Filología Española*, 1916, III, 387-407); «Cantidad de las vocales inacentuadas» (id. id., 1917, IV, 371-388); «Diferencias de duración entre las consonantes españolas» (id. id., 1918, V, 367-393); «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío» (id. id., 1922, IX, 1-29). En estos trabajos encontrará el lector información bibliográfica sobre investigaciones comparativas en otras lenguas. Véase también mi estudio «La cantidad silábica en la frase», en la revista *Castilla*, Valladolid, 1940, I, 287-298.

ció la *longura* de las sílabas de su *altura* o *baxura* acentual. Lo que se discutía durante los siglos XVI y XVII, era si para la medida de los versos romances coincidían cantidad y acento, o bien si había que prescindir de largas y breves, por inexistentes en nuestro idioma, y basar la versificación únicamente en la sucesión regular de acentos. Nebrija afirmó que no sentía diferencias cuantitativas; pero, por analogía con los pies latinos de largas y breves en distintas combinaciones, estableció unos pies de sílabas acentuadas e inacentuadas, a los cuales aplicó la nomenclatura latina: yambo, troqueo, dáctilo, etc. Lo que en Nebrija no pasó de ser una relación de semejanza, fue para Juan del Encina (1496) identificación: las largas llevaban acento, las breves no. Esta doctrina fue aplicada en su integridad por Rengifo; pero el hecho de establecer una coincidencia constante entre acento y cantidad, no significa que confundiese ambos conceptos. El Pinciano, Cascales, Correas [13] y otros, niegan las diferencias cuantitativas, y por consiguiente asientan nuestra versificación en la disposición de los acentos del verso. Éstas son, prescindiendo de pequeñas discrepancias, las dos doctrinas principales de los preceptistas del Siglo de Oro. Ambas conducían, sin embargo, al mismo resultado: hay largas y breves, decían unos, pero coinciden respectivamente con las acentuadas e inacentuadas; no hay largas ni breves, afirmaban otros, y por consiguiente aten-

[13] Gonzalo CORREAS, *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626, es el primer gramático que distingue, además del acento *natural* o etimológico de las palabras, otro acento al que llama *versal o ridmico*, que puede darse en los vocablos aislados y en el verso. He aquí su doctrina: «Al azento propio de cada dizion llamaremos *azento natural*; al qe levanta el ridmo del verso, podemos llamar azento *versal o ridmico*. La silaba del azento en una i otra manera es en Castellano siempre larga, i a su diferenzia breves las bajas, aunqe según las reglas de silaba latina parezcan a vezes largas, por tener posizion de consonantes, o ser diptongos o sinalefas, en qe sonamos algo ambas vocales, porque acá nada de eso importa, ni impide para abreviarlas».

«La qe levanta el *azento versal,* no se entiende qe siempre es larga, mas de en aqella parte qe el verso la pide alta i la levanta, porqe en otra parte podrá ser *baja* o *breve*, segun ocurriere la postura».

«La mesma razon suzede en el *azento natural,* cuando el ridmo del verso le traslada, qe deja baja la suya, i levanta en la qe pasa, como se ve en los versos de Arte mayor i menor i en cantarzillos» (ed. Madrid, 1903, pág. 264).

gámonos sólo a los acentos. Notemos una vez más que estas ideas surgieron en torno a la Métrica y a ella se aplicaban [14].

El pensamiento que iba cuajando en los principales preceptistas de los siglos áureos sufrió un notable retroceso en el siglo XVIII. Luzán [15], influido por algunos autores italianos de su tiempo, quiso aplicar a la poesía española las reglas de la versificación latina, diciendo que aunque la diferencia entre largas y breves no se cumplía en castellano con tanto rigor como en griego y en latín, seguía siendo el fundamento de nuestra métrica. Distinguía, además, sílabas menos o más largas, y más o menos breves, y volvió a valorar el principio clásico de la cantidad vocálica por naturaleza y por posición. La doctrina de Luzán, unida a las definiciones poco claras, y a menudo contradictorias, que la Academia iba dando de los conceptos de cantidad y acento en las sucesivas ediciones del *Diccionario,* de la *Ortografía* y de la *Gramática* [16], embrollaron el problema durante todo el siglo, y la cantidad silábica fue extremosamente aplicada a la versificación española a principios del siglo XIX, por obra de Hermosilla, Sicilia y Sinibaldo de Mas. No expongo las enseñanzas de los dos primeros, porque Bello las expuso con toda claridad, con el fin de impugnarlas, en el Apéndice VI, y allí podrá examinarlas el lector. Si bien con notables atenuaciones, las doctrinas dieciochescas sobre la cantidad en el verso se hallan todavía en Martínez de la Rosa (1834) y en Alberto Lista (1840).

La obra de Andrés Bello representa una reacción decidida contra la Preceptiva neoclásica. Si el lector ha tenido la paciencia de seguirme hasta aquí, recordará que al comenzar esta Introducción hacía resaltar que el cotejo entre los sistemas de versificación latino y castellano, y el afán de investigar los fundamentos de uno y otro, fue la idea inicial y el motivo determinante de

---

[14] El estudio de la cantidad desde el punto de vista lingüístico, y no métrico, sólo adquiere consistencia a partir de la *Gramática de las lenguas romances* de Diez (1836), fundador de la Filología románica.

[15] Ignacio LUZÁN, *La Poética, o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737.

[16] La Academia no suprimió en su *Gramática* todo lo referente a la cantidad hasta la edición de 1911.

los *Principios de Ortología y Métrica.* Añadiré ahora que al desembarazarse de la Prosodia latinizante creada en el siglo XVIII y agudizada por los preceptistas de principios del XIX, vino a retrotraer en cierto modo el problema a la situación en que lo habían dejado el Pinciano y otros humanistas, probablemente sin darse cuenta de ello. Digo esto, porque Bello no hubiera dejado de citarlos en apoyo de sus tesis propias si hubiese tenido conocimiento de aquellas doctrinas anteriores a los autores modernos que impugnaba. La coincidencia no es total, claro está, ni obedece a influencia alguna que en este aspecto hubiesen ejercido sobre Bello los viejos humanistas, sino que se explica por la común posición metódica en que él y ellos se colocaron al saber desentenderse de la prosodia latina y mirar directamente la pronunciación y la métrica romance tal como las apreciaba el oído, sin los prejuicios creados por el respeto supersticioso a los poetas y gramáticos de la antigüedad.

La posición doctrinal de Bello fue, como hemos visto, un acucioso interrogante que se planteó en su mente desde sus primeros ensayos de poeta y traductor, y que maduró poco a poco en aquellos años de meditación en Londres, tan fecundos para su formación espiritual. Los apuntes y notas sueltas que en este volumen se publican, son tanteos previos que le conducen a dar forma por primera vez a su pensamiento en el opúsculo *Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana* (1823), cuyo contenido se basa en el principio de que el ritmo poético supone división regular del tiempo. Como quiera que en español y en las lenguas modernas de Europa las sílabas tienen prácticamente la misma duración, nuestros poetas no miden las sílabas, sino que las cuentan; y la división en tiempos iguales vendrá marcada por el cómputo silábico, la posición de los acentos fijos, las pausas finales de verso y la rima. Combate la opinión de algunos autores italianos, como Quadrio, el P. Sacchi [17] y otros, que habían sostenido

[17] Francesco SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bolonia, 1733; Juvenal SACCHI, *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, 1770.

que en latín se identificaban cantidad y acento, de tal manera que la cantidad silábica no era más que un artificio ideado por los gramáticos, y a las sílabas largas correspondía simplemente un tono agudo en la pronunciación real. Para ello se apoya en el testimonio concluyente de Cicerón, Quintiliano y otros retóricos antiguos, y sobre todo en la práctica de la poesía latina. Si nada hubiesen escrito los gramáticos romanos sobre versificación —dice— es seguro que, con sólo el estudio de sus poetas, la ciencia moderna habría descubierto los principios cuantitativos del arte que practicaban. Tales principios no eran artificiales, sino que respondían a la pronunciación de la lengua latina. Sobre este asunto habrá de volver Bello muchos años después, para oponerse a una tesis análoga sustentada por J. M. Maury.

En lo que se refiere a las lenguas modernas, muestra su disconformidad con Mitford [18], que pretendía que las largas y breves de los ingleses eran como las griegas y latinas. En cuanto al español, se limita a sentar su doctrina contraria a la cantidad silábica, sin mencionar a los autores que la afirmaban. Hace una sola excepción con la Academia, cuyas confusas enseñanzas impugna en estos términos:

> [...] Hemos hallado bastante ambigüedad en los escritores castellanos que han tratado en estos últimos tiempos sobre acentos y cantidades, de propósito o por incidencia. La Academia Española en su *Diccionario* dice que la sílaba breve se diferencia de la larga en que aquélla gasta un tiempo y ésta dos; y al mismo tiempo declara que en nuestra lengua y otras vulgares se llama acento a la pronunciación larga de las sílabas, y que sólo señalamos el acento agudo, poniéndole sobre las sílabas largas, porque las breves no se acentúan. En esta doctrina encontramos el inconveniente de alterar la significación antigua y recibida de las palabras, haciendo lo largo y breve sinónimo de agudo y grave; y el error de suponer que nuestras sílabas acentuadas sean de doble duración que las otras, error que, como observamos arriba, tratando de la doctrina del señor Scoppa, no dejaría ni aun sombra de ritmo en la versificación de las lenguas modernas.

---

[18] William MITFORD, *An Essay on the Harmonie of Language*, 1774.

No cita en este opúsculo a Gómez Hermosilla, lo cual hace suponer que no conocía por entonces su *Arte de hablar en prosa y en verso;* de lo contrario no se hubiera referido a la ambigüedad de los escritores castellanos, puesto que Hermosilla puede ser tachado de erróneo, pero no de ambiguo. Sicilia no había publicado todavía sus *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia.* Al examen de las teorías de ambos autores dedica Bello su Apéndice VI, que es una reafirmación de los principios doctrinales sentados fundamentalmente en su artículo de 1823.

Desde el momento en que los medios experimentales con que cuentan actualmente los fonetistas han permitido medir con toda la exactitud deseable la duración de los sonidos y de sus agrupaciones, el estudio de la cantidad ha entrado en camino seguro. Las mediciones experimentales se dirigieron primero a averiguar la cantidad lingüística, y después se aplicaron a la cantidad métrica. Las investigaciones que enumero en mi nota [12] han conducido, en lo que se refiere al español, a las conclusiones que voy a resumir de un modo general.

Miradas en conjunto, las diferencias de duración entre las consonantes son menores que entre las vocales. Dependen de la naturaleza articulatoria de cada consonante y de su posición en la palabra y en la sílaba, es decir, de condiciones estrictamente fonéticas. Más importantes son las diferencias en la cantidad de las vocales. Los gramáticos antiguos decían que las largas duraban el doble de las breves; pero los aparatos registradores del sonido demuestran que, con frecuencia, la relación entre unas y otras sobrepasa mucho esta proporción en todas las lenguas. En el *tempo* medio de la conversación ordinaria española, la duración absoluta de las vocales más breves y de las más largas suele oscilar entre 4 y 20 centésimas de segundo, respectivamente. La duración media de las largas es en español de unas 15 c.s., mientras que en alemán e inglés el promedio de las largas pasa siempre de 20 c.s.; no son raras en estos idiomas las vocales largas de más de 40 c.s. De aquí resulta una brevedad relativa general de las vocales españolas, y sobre todo unos límites de variabilidad cuantitativa más reducidos, con lo cual los contrastes entre las largas y las breves son mucho menos perceptibles que en las lenguas germánicas. Estas diferencias cuantitativas obedecen a causas estrictamente fonéticas, y no afectan al

significado de las palabras. La posición acentuada es la más favorable al alargamiento; las vocales interiores sin acento son, por el contrario, las más breves. Entre las inacentuadas, la menos breve en español es la final, hasta el punto de que en ciertas ocasiones llega a igualar la duración de la vocal acentuada.

En igualdad de condiciones con respecto al acento, el hallarse en sílaba libre o en sílaba trabada favorece, respectivamente, el alargamiento o la brevedad de la cantidad vocálica. Insisto en que todas estas variaciones se deben sólo a la naturaleza y posición de los sonidos, y nunca a una pronunciación tradicional adherida al significado de las palabras, como en las lenguas clásicas y en alemán. Empleando términos de ahora, puede decirse que no son diferencias fonológicas, sino estrictamente fonéticas, a no ser que haya en la dicción un énfasis deliberado. Desde el punto de vista psicológico, Gemelli [19] ha hecho recientemente la notable observación de que la cantidad de las vocales no depende tanto de su duración total como del número de vibraciones típicas que contenga, es decir, de ciclos característicos de su timbre, en los cuales el hablante apoya su dicción y el oyente su interpretación.

Estas consideraciones sobre la duración de los sonidos son aplicables a la cantidad silábica. Existen en todas las lenguas diferencias considerables entre las sílabas breves y las largas, no sólo en la proporción 1:2 que establecieron los gramáticos de la Antigüedad, sino que en ocasiones la sílaba larga alcanza duraciones tres, cuatro y hasta cinco veces mayores que la breve. Hay que suponer que en griego y en latín, donde la cantidad tenía valor fonológico, la proporción real excedía mucho a la razón 1:2, indicada por los gramáticos de un modo aproximado. En español se deben estas diferencias al acento y a la naturaleza y número de los sonidos que componen la sílaba. Son largas, en general, las sílabas acentuadas;

---

[19] A. GEMELLI, *La strutturazione psicologica del linguaggio studiata mediante l'analisis elettroacustica*, 1950. Las observaciones de este investigador habrán de influir notablemente en los métodos que se empleen en el futuro para el estudio de la cantidad. Se prestan a comparar diversas lenguas; puesto que el número de ciclos típicos de las vocales depende en último término de la tensión muscular con que se producen, la cual mantiene su timbre característico durante un tiempo mayor o menor.

breves, las inacentuadas. En condiciones iguales de acentuación, son más largas las que constan de tres o cuatro sonidos que las que sólo contienen uno o dos. Este número de fonemas que componen la sílaba fue considerado por Bello como factor operante en la cantidad silábica, al cual, siguiendo a Sicilia, dio el nombre de *material ortológico*. El material ortológico y el acento condicionan la cantidad, según Bello, y en esto estuvo en lo cierto. Se equivocó, en cambio, al creer que las diferencias eran pequeñas y estaban más cerca de la razón de la igualdad que de la razón 1:2, según su expresión predilecta. Lo que ocurre es que son indeliberadas, no fonológicas, inconscientes. Si además descontamos el factor psicológico, que no percibe diferencias de pocas centésimas de segundo, resultará que el hablante y el oyente tienen la impresión, como le ocurría a Bello, de que todas las sílabas duran igual o casi igual, aunque el análisis físico demuestre que de las más breves a las más largas puede alcanzarse hasta la razón 1:5.

El acento y la composición de la sílaba actúan con regularidad como determinantes de la cantidad en la palabra aislada. En la elocución su influencia es mucho menor, porque en ella muchos acentos etimológicos de las palabras quedan supeditados a los acentos de grupo, los cuales absorben para sí las duraciones máximas y reducen las diferencias cuantitativas de las sílabas no afectadas por ellos. Esta reducción tiende a producirse también en las sílabas que, sin acento etimológico o con él, son largas por estar constituidas por tres, cuatro o cinco fonemas. Por otra parte, numerosas sílabas que en la palabra aislada son muy breves, ofrecen a menudo en la frase ligeros aumentos en su duración, como si hubiera una tendencia hacia la nivelación cuantitativa de las sílabas que no llevan acento de grupo. Claro es que se trata sólo de una tendencia que se realiza dentro de ciertos límites, no de un isosilabismo físicamente imposible. Esta tendencia niveladora crece cuanto mayor sea el número de sílabas que separan los acentos de grupo.

La facilidad con que las sílabas sin acento de grupo ceden una parte de su duración o pueden alargarse dentro del conjunto explica que las sílabas situadas entre los acentos rítmicos del verso formen pies isócronos, pierdan su cantidad propia y adquieran la que corresponde a su posición rítmica, según demostró Navarro

Tomás. Bello hacía argumento principal del ritmo de los versos, para defender su creencia en la igualdad cuantitativa de las sílabas españolas. Del cómputo silábico en la métrica deducía que las sílabas eran isócronas. Caro le objetaba que lo que valía no eran las duraciones, sino el número de *golpes* o impulsos silábicos. Hoy estamos en condiciones de conjugar lo que ambas doctrinas tienen de útil, corrigiendo a Bello en el sentido de sustituir el isocronismo de las sílabas por el isocronismo de los pies; y a Caro, en el sentido de que los *golpes* o impulsos silábicos son, en efecto, de duración desigual según su posición con respecto al acento, pero están organizados en pies cuantitativos aproximadamente iguales. Esto en lo que se refiere a la poesía clásica española; porque las tendencias contemporáneas al verso libre plantean problemas rítmicos de otra índole, que no son propios de este lugar.

Aunque los principios doctrinales de Bello sean erróneos desde nuestro punto de vista actual, significaron en su época un notable progreso en cuanto desembarazaron a la Prosodia y a la Métrica del prejuicio de largas y breves a la manera clásica, y acostumbraron a los prosodistas a atenerse a la observación del lenguaje y a la práctica de los poetas. [...]

Elementos del ritmo poético

Desde Luzán a Gómez Hermosilla, el empeño de ver en la versificación española un ritmo temporal basado en agrupaciones o pies de sílabas largas y breves, al estilo de los versos latinos, retrasó considerablemente nuestra Métrica. Las teorías de aquellos autores no se hallaban confirmadas en los textos clásicos ni modernos, ni influyeron para nada en la creación poética de su tiempo; pero entorpecieron la visión exacta de los elementos constitutivos del ritmo durante más de un siglo. Probablemente no las compartían todos los preceptistas: algunos, como Masdeu e Iriarte, se abstuvieron de opinar sobre la cantidad silábica; pero tampoco se atrevieron a combatirla, llevados quizá por la actitud respetuosa que ante la Antigüedad clásica sentían más o menos todos los literatos del siglo XVIII, y también por faltarles una doctrina consistente que pudiera oponerse a las mal entendidas teorías cuantitativas.

Andrés Bello representa, pues, como queda dicho repetidamente, una reacción que al negar las diferencias de duración entre las sílabas, volvía a plantear el problema en términos parecidos a los que en el siglo XVII habían asentado el Pinciano, Cascales y Correas. Las enseñanzas relativamente nuevas de Bello encajaban tan bien con la práctica de la versificación, que se impusieron sin esfuerzo y arrinconaron sin oposición el intenso y perturbador paréntesis abierto por el neoclasicismo. Desde entonces acá, podemos afirmar que de un modo general seguimos viviendo directa o indirectamente de los *Principios de Ortología y Métrica,* de nuestro autor, a los cuales no se ha hecho más que añadir y retocar en algunos puntos, sin variaciones fundamentales. Durante todo el siglo XIX no se encuentra nada nuevo de verdadera importancia —excepto en la obra de Coll y Vehí— tanto en los tratados doctrinales como en los libros de Preceptiva literaria destinados a la enseñanza. El siglo actual ha producido ya algunas aportaciones considerables en el terreno de la investigación sobre temas monográficos, especialmente desde el punto de vista histórico, como las de Hanssen, Menéndez Pidal, Henríquez Ureña, Dámaso Alonso y otros [20]; los estudios experimentales de Navarro Tomás y sus discípulos representan una dirección metódica muy prometedora. Por el momento, sin embargo, no pasamos del trabajo especial sobre aspectos parciales de nuestra métrica, y seguimos esperando el libro de conjunto que ordene la enseñanza, oriente la investigación futura, y aprovechando lo que se conserva útil en la *Métrica* de Bello, pueda aspirar a superarla en el contenido y en los métodos.

La definición del ritmo poético a que Bello había llegado, y que le sirve de punto de partida para su exposición, dice así:

> El *metro,* en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas y rimas, con el objeto de agradar al oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta: la rima falta a veces.

---

[20] Sobre la historia de la Métrica española pueden consultarse: Dorothy C. CLARKE, *Una bibliografía de versificación española*, University of California Publications in Modern Philology, 1937, págs. 50-126; E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949.

No se trata aquí de criticar esta definición. Mis glosas tienen sólo por objeto mostrar todo su alcance, porque sintetiza el pensamiento entero de su autor, su larga gestación y el desarrollo de los capítulos que siguen. Las breves palabras definidoras son la expresión comprimida de toda la *Métrica*, y por ello vale la pena comentarlas con cierta detención.

Observemos en primer lugar que, aunque no rehuye emplear con alguna frecuencia en el libro la palabra *ritmo*, prefiere generalmente decir *metro*, porque este vocablo tenía más tradición, respondía mejor al título de *Arte métrica* que encabeza esta parte de su obra, y no se prestaba al significado vago de «composición métrica» que daba a *ritmo* la Academia (*Diccionario de Autoridades*, 1737), según el uso de nuestros clásicos del Siglo de Oro. Por otra parte, la preceptiva grecolatina distinguía ordinariamente entre el *metro*, propio de la Poesía y resultante de la agrupación de sílabas largas y breves en los pies, y de éstos en los versos, y el *ritmo* (*numerus*), que podía darse también en la prosa y que dependía de la medida o extensión temporal de cada pie, independientemente de la manera como estaban organizadas las sílabas dentro de él. Aristóteles [21] nos habla del ρυθμός oratorio como cosa distinta del μέτρου poético. Cicerón [22], Quintiliano [23], y en general todos los retóricos latinos, traducen ρυθμός por *numerus*. Cuando Fray Luis de León y Fray Luis de Granada emplean el adjetivo *numeroso*, pueden referirse a la prosa o al verso, pero lo aplican principalmente a la primera; *metro* se usa exclusivamente para el verso. Esta tradición se mantiene viva en el siglo XVIII; la Enciclopedia francesa (s. v. *rhythme*) da la siguiente definición: «el *ritmo* es un espacio determinado según ciertas leyes. El *metro* es también un espacio determinado, pero en él cada parte está llena según ciertas leyes. Para explicar con claridad esta diferencia, supongamos un ritmo de dos tiempos. Cualquiera que sea la manera de contarlos, resultan siempre dos tiempos. El ritmo no considera más que el espacio; pero si este espacio se llena de sonidos, como éstos son todos más o menos largos o breves, serán necesarios más o

[21] *Rhetorica*, 3, 8.
[22] *Orator*, c. 20 y c. 60.
[23] *Instit. or.*, 9, 4, 45.

menos sonidos para llenarlo; lo cual producirá diferentes metros en el mismo ritmo, o si se quiere, diferentes partes del mismo espacio. Por ejemplo, si los dos tiempos del ritmo se llenan con dos sílabas largas, el ritmo pasa a ser el metro llamado *espondeo*; si se llenan con una larga y dos breves, el ritmo, sin dejar de ser el mismo, se hace *dáctilo...*» . Esta nomenclatura, habitual en las *Poéticas*, hizo que Bello prefiriese la denominación de *metro*; si bien de vez en cuando usa del vocablo *ritmo* con un sentido más general [24]: se refiere más bien al movimiento de los acentos que a la división del tiempo en partes iguales. Por último, *metro* correspondía bien al significado de «medida temporal» delimitada por pausas y rimas, y organizada interiormente por los acentos, tal como Bello lo define y de acuerdo con la acepción clásica de la palabra.

Los conceptos de ritmo y metro entre los antiguos fueron cuidadosamente estudiados por Bello desde el punto de vista histórico, en varios opúsculos que se reimprimen en el presente volumen, muy modernos en su contenido y claramente expuestos: *Del ritmo y metro de los antiguos; Notas sobre versificación latina; Notas de métrica histórica latina y romance*, y sobre todo el notabilísimo para su época, *Del ritmo latino bárbaro*, en el cual combate las teorías de Maffei y Muratori, y establece que el olvido de la cantidad y su sustitución progresiva por un ritmo basado en el cómputo silábico y las cesuras, aparece ya claro en el siglo IV y se afirma en la baja latinidad medieval. Examina también las primeras manifestaciones de la ruda poesía de los arvales y de los salios en aquel verso *saturnio* calificado de *horridus* por Horacio, que, según parece, obedecía más a los acentos que a las cantidades. Los mismos indicios se encuentran asimismo en las formas más populares de la poesía romana y en los senarios yámbicos de los cómicos, tan laxos en la ordenación de largas y breves, que Cicerón dice que eran *saepe abiecti*, por su se-

[24] En la *Teoría del ritmo y metro de los antiguos, según don Juan M. Maury*, dice Bello lo que sigue: «No nos detendremos ahora a desentrañar sus ideas sobre lo que llama ritmo, acerca de lo cual habría mucho que decir, y a que nos proponemos dirigir la atención de nuestros lectores en otra ocasión». No tengo noticia de que publicase nada más sobre este tema; y es lástima, porque el escrito anunciado nos hubiera dado el concepto exacto que para el autor correspondía a la palabra *ritmo,* en aquellos años, y en qué sentido se diferenciaba de *metro*.

mejanza con el lenguaje de la conversación, hasta el punto de que a veces parecían prosa y era difícil percibir en ellos la forma versificada. Estos trabajos, basados en textos que por entonces comenzaban a estudiarse con rigor, demuestran cuán larga y extensa era la preparación de los apuntes que habían de conducirle a escribir su *Métrica* española, y que no era indiferente para nuestro autor el empleo de los vocablos *metro* y *ritmo*, según el sentido que uno y otro tuvieron en las distintas épocas.

Porque el metro es ante todo para él una división del razonamiento (= elocución) *en tiempos iguales*, es decir, con una base temporal. Aunque nuestra lengua tuviese, a su juicio, prácticamente todas las sílabas de la misma duración, no por esto quedaba anulada la división del tiempo, ya que bastaba que los versos contasen con el mismo número de sílabas, que sumadas igualaban la duración de cada verso con la de los demás. Al principio de la cantidad silábica sustituía el principio del isosilabismo de los versos. También en latín ocurría a veces que los versos tuviesen el mismo número de sílabas; pero Bello (Apéndice VIII) demuestra victoriosamente, contra el parecer de Hermosilla, que esto no era más que un resultado accidental y esporádico de la organización de los pies, y que no hay versos latinos clásicos caracterizados por el cómputo silábico.

Previendo la objeción de que, según su propia teoría, el acento y la composición de las sílabas modificaban su cantidad, aunque sólo fuese ligeramente, dijo Bello que en la recitación de los versos estas pequeñas diferencias se compensaban de unas sílabas a otras, de tal manera que no alteraban ni el isosilabismo ni el isocronismo de los versos. Recuérdese que la Métrica era precisamente su principal argumento en pro de la casi igual duración de las sílabas en el idioma. Bello no podía saber, como sabemos ahora, que las sílabas del verso cediesen su cantidad propia y se acomodasen a la que les corresponde según su posición rítmica. Existe, pues, una compensación cuantitativa, pero en sentido muy diferente de como él la interpretó.

Muchos años después de la aparición de los *Principios de Ortología y Métrica*, volvió a debatir Bello el tema de la cantidad silábica en un artículo publicado póstumamente en los *Anales de la Uni-*

versidad de Chile (1866) con el título de *Teoría del ritmo* y *metro de los antiguos según don Juan María Maury*, que va inserto en el presente volumen. De igual manera que hubo autores que trataron de asimilar la métrica moderna al ritmo cuantitativo de la poesía grecolatina, no faltaron algunos que procuraron interpretar la métrica de la Antigüedad según el ritmo acentual de la versificación moderna. Bello, que tanto había combatido a los primeros, había de impugnar también a estos últimos, para dejar bien sentado en todos los casos que los versos antiguos y los modernos obedecían a principios rítmicos diferentes, y que era vano cualquier intento de asimilarlos.

La idea de Maury no era nueva. Alonso López Pinciano [25] había hablado de la posibilidad de imitar en castellano los versos latinos, sustituyendo las sílabas largas por sílabas acentuadas. Hugo Blair [26] recomienda la sustitución en la lectura de versos latinos, para remedar en lo posible la pronunciación original. Pero esto no era todavía más que imitar la métrica latina, no interpretarla como acentual. En las páginas anteriores he aludido a los eruditos italianos Quadrio, Sacchi y Scoppa, que pretendieron establecer que toda la teoría de la cantidad silábica en los versos latinos no pasaba de ser un artificio ideado por los gramáticos, y que en la pronunciación real de los romanos las sílabas largas eran simplemente acentuadas, y átonas las breves. Entre nosotros, Juan Gualberto González [27] dice, como ellos, que la cantidad carecía de valor entre los poetas latinos, los cuales «no hacían tanto caso de la igualdad en la medida de los versos por breves y largas cuanto de los acentos». Juan María Maury, en una disertación de la cual dio cuenta la *Revista de Madrid* (octubre y diciembre de 1841), había sostenido, antes de Juan Gualberto González, una tesis parecida a la de los autores italianos mencionados. Más que determinada por influencia de éstos, creyó que la disertación de Maury fue una ocurrencia personal más o menos improvisada, que acaso ni él mismo

[25] *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596, epístola VII.

[26] *Lecciones sobre la Retórica*, trad. por Munárriz, Madrid, 1798-1801, III, pág. 329.

[27] *Obras en verso y en prosa*, Madrid, 1844, III, pág. 25.

hubiera mantenido, como lo prueba el hecho de que no llegase a publicarla. Bello se sirvió de la reseña inserta en la *Revista de Madrid* y creyó que la disertación misma permaneció inédita. Por mi parte tengo la misma convicción, después de haber hecho inútiles pesquisas para dar con ella en las bibliotecas de Madrid y en los catálogos bibliográficos. Bello sentía admiración por Maury, y los versos de éste aparecen citados con frecuencia y elogio en la *Métrica.* La estimación que por él sentía como poeta hizo, sin duda, que Bello aguardase que la disertación de Maury fuese impresa en su totalidad, para poderla impugnar con entero conocimiento de su texto; pero al convencerse de que estaba inédita se decidió a combatirla tomando como base lo que de ella decía la *Revista de Madrid.* Así se explica que se publicase póstumamente en 1866 la réplica de una disertación pronunciada en 1841. Para Bello la cuestión no era baladí, sino que a ella había dedicado sus mejores desvelos desde su época de estudio en Londres, y no es extraño que recordase una opinión disidente que no convenía dejar pasar sin réplica adecuada.

En sí misma, la tesis de Maury tiene poca importancia. Piensa que la versificación cuantitativa de los poetas latinos es una rancia preocupación de pedagogos que no entendían lo que enseñaban; mera invención de los gramáticos, sin base alguna en la realidad, puesto que el ritmo de los latinos era acentual, y no sólo el de los latinos, sino «que todas las versificaciones posibles son regidas por el acento». Aunque quizás la ocasión no valía la pena, agradezcamos a Maury que hubiese dado a Bello un motivo para reafirmar su doctrina sobre la cantidad silábica y la diferencia entre los sistemas de versificación grecolatina y moderna. Creo que fue el último escrito, aunque no está fechado, que dedicó a este tema; es también uno de los más brillantes en su exposición, y el ardor polémico con que está redactado cierra el ciclo de los estudios métricos apasionadamente comenzados en su primera juventud.

Por consiguiente, no es necesario añadir más aclaraciones al concepto de la cantidad silábica según Bello, y a las consecuencias que de él se derivaban para la versificación. El isocronismo de la unidad rítmica llamada *verso* quedaba asegurado por el «cuento de

las sílabas», para emplear la expresión de Juan del Encina. Los *pies quebrados* que se unían a los versos isosilábicos, no eran más que versos truncados, que no alteraban el principio del cómputo, sino que contribuían a darle variedad. Cada verso queda delimitado e individualizado por tres factores: pausas, rimas y estructura acentual. Voy a dedicar un breve comentario a estos factores, no para exponer la doctrina de Bello, que está bien clara en el libro que el lector tiene en sus manos, sino para mostrar en ella la filiación y novedad de algunos puntos de vista importantes.

Pausas

No creo equivocarme al decir que nuestro autor es el primer preceptista que da a las pausas la importancia que tienen en el movimiento rítmico del lenguaje poético. Aunque su duración es relativa, y es difícil que en la recitación haya dos pausas iguales, podemos aceptar hoy la división establecida por Bello en pausas *mayores* terminales de estrofa, pausas *medias* que dividen a ésta, pausas *menores* indispensables al fin de cada verso, y *cesuras* o cortes breves en el interior de los versos largos [28]. Que yo sepa, faltan estudios experimentales acerca de la duración relativa de las pausas en la prosa y en el verso; pero parece probable que, con algunas distinciones entre las propiamente métricas y las gramaticales, los tipos establecidos por Bello sean exactos.

Igualmente carecemos de comprobaciones experimentales que aclaren definitivamente la causa de que el acento agudo final de verso añada a éste una sílaba para el cómputo, y de que los finales esdrújulos valgan una sílaba menos. Todos los preceptistas han reconocido el hecho, pero su explicación no es unánime ni está sufi-

[28] En la versificación latina la cesura no era una pausa, como es bien sabido, sino una sílaba breve que podía añadirse a determinados pies en ciertas circunstancias. Entre nuestros preceptistas hay confusión en el concepto de cesura, a causa de lo mucho que pesaban en ellos las doctrinas clásicas que habían aprendido. Sólo a partir de Bello queda establecido con claridad su sentido moderno. Véase a este respecto E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949, págs. 164 y sigs.

[29] *Loc. cit.*, epístola VII, pág. 284.

cientemente resuelta. Pinciano [29] comprueba que el final agudo vale por dos sílabas, y no acierta a ver el motivo de esta anomalía aparente. Carvallo [30] y Villar [31], aunque de modo diferente, vienen a decir que la sílaba aguda es larga y vale por dos breves; pero como esto ocurría también con las agudas interiores de verso, dejan sin explicar por qué se cuentan dos en posición final y sólo una dentro del verso. Martínez de la Rosa, en una de las *Notas* a su *Poética* [32], creía encontrar en la sílaba de menos que tienen nuestros versos

---

[30] Luis ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo, o de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, 1602, Diálogo II, fols. 68 v. y 69.

[31] Juan DE VILLAR, *Arte de la lengua española*, Valencia, 1651, parte III, cap. I.

[32] Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras literarias*, París, I, 1827, dice así en su anotación al tercer canto de su *Poética* (pág. 159): «Pero la prueba más palpable, si es que mi juicio no me engaña, de que la *cantidad de las sílabas* y no su simple *número*, influye en la versificación moderna más de lo que comúnmente se imagina, se deduce de esta última observación: supongamos, por ejemplo, estos versos castellanos:

Con ímpetu veloz el asta trémula,
Por la acerada cota penetrando,
Hiere, traspasa, parte el corazón.

todos tres pudieran colocarse en una composición de *endecasílabos*; cada uno de ellos completa una *medida igual*, llenando *el mismo espacio musical* con respecto al oído; y sin embargo, el primer verso tiene *doce* sílabas, el segundo *once* y el tercero *diez*. Luego hay otra circunstancia, diferente del *número de sílabas*, que influye en *nuestra métrica*; y nótese que así en el ejemplo propuesto como en otros semejantes, consiste en la diferencia en que todo verso que acaba con *acento agudo* debe tener una sílaba menos que si acabase con grave; y todo el que acaba con palabra *esdrújula* (es decir, con *acento agudo* en la antepenúltima sílaba, siendo las dos últimas breves) debe tener una sílaba más de la medida común. En nada me parece que se descubre tanto lo que nos acercamos a la *métrica* de los antiguos: la palabra *trémula* del ejemplo propuesto, aunque conste de *tres sílabas*, consume al fin de verso los mismos *tiempos musicales* que la palabra *fuerte*, que tiene sólo *dos sílabas*; y así es que esta última voz pudiera muy bien sustituirse a la primera del *verso* citado, sin que por eso se variase su *medida*».

«Mas como ésta se calcula, hablando generalmente, por el *número de sílabas* de que constan los versos modernos, debo decir que la poesía castellana los tiene de muchas y diferentes especies...»

agudos, y en la sílaba de más de los esdrújulos un vestigio de la compensación entre largas y breves, que en el ritmo de los versos latinos era necesaria. Contradiciendo esta opinión, Bello (Apéndice VII) afirma que la sílaba que sobra en los esdrújulos y la que falta en los agudos van embebidas en la pausa, y así se explica que el hecho se produzca sólo a fin de verso. En ningún modo puede creer que las palabras duren más ni menos en posición final que en posición interior.

> Cuando en el final de un verso pongo el esdrújulo *tenérsela* en lugar de los graves *tenerla* o *tenerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves a una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir a las sílabas existentes otra sílaba; no hay sustitución alguna. Y cuando sustituyo el final agudo al grave, *tener* a *tenerle*, ¿sustituyo acaso una larga por dos breves? No ciertamente; porque lo mismo absolutamente es *nér* en *tenér* que en *tenerle*. Lo que se hace entonces no es más que quitar una sílaba. ¿Puede concebirse que la adición o sustracción de una cantidad a otra dada, que permanece inalterable, no la aumenta o la disminuye? No era por cierto así la compensación entre una larga y dos breves en latín y griego.

La desigualdad existe, pero queda compensada y paliada —añade— en el reposo con que termina el verso, y si no fuese así, no se toleraría.

Hoy sabemos que la sílaba final absoluta, si no lleva acento, dura de ordinario más que las restantes inacentuadas. Si lleva acento, añade a esta condición de alargamiento cuantitativo la de ser final ante pausa. De modo que las sílabas finales agudas son las más largas, así en verso como en prosa. Los esdrújulos disminuyen notoriamente la cantidad de la sílaba intermedia. Pero estas diferencias, aunque medidas en centésimas de segundo se muestran considerables, no explican que, desde el punto de vista fonológico, los versos nos parezcan perfectamente iguales cualquiera que sea su acentuación final. Bello podría tener razón si los versos fuesen isócronos, como él piensa; pero resulta que el isocronismo afecta sólo a la suma de las sílabas que van de un acento a otro, pero no a las que siguen al último acento. Los versos, por lo tanto, se articulan en grupos de intensidad, y las porciones que van

de una cúspide acentual a otra (llamémosles *pies*) tienen duraciones iguales. En el último acento acaba la medición del tiempo, y por esto es cuantitativamente indiferente que le sigan dos sílabas (esdrújulos), o una (llanos), o ninguna (agudos). Las sílabas que pueden preceder al primer acento de cada verso constituyen la anacrusis de la versificación clásica, o el *tiempo al aire* de los músicos, que antecede al tiempo marcado. Tales sílabas entran en el cómputo silábico del verso, pero no forman cláusula rítmica para la medida temporal.

El lector comprobará que al comienzo de su opúsculo *Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna*, Bello parece haber entrevisto esta solución; aunque la expresa con vaguedad, su explicación va mejor encaminada que la de la *Métrica*. En cambio, en la misma obra vio con mucha claridad el motivo de que nuestro cómputo silábico sea diferente del francés.

¿Por qué interpretamos como llanos todos los finales de verso? La métrica francesa sólo cuenta las sílabas hasta el último acento, en tanto que la española y la italiana cuentan una más. Dejando a un lado lo que pueda haber de convencionalismo por parte de los prosodistas de cada país, se explica nuestro cómputo y el italiano porque en ambas lenguas la terminación llana es, con gran diferencia, la que predomina y la que da carácter al ritmo idiomático: con una proporción de finales agudos algo mayor en español que en italiano, y un número de finales esdrújulos mayor en éste que en aquél; pero siempre con elevadísimo predominio de las terminaciones llanas en uno y otro idioma, tanto en fin de verso como al final de los grupos fónicos en la prosa. Se trata, pues, de un hábito rítmico de la lengua hablada. En francés, por el contrario, la acentuación aguda dominante ha dado lugar a que los teóricos de la Métrica no hayan tenido en cuenta para el cómputo silábico más que hasta el acento final. Desde el punto de vista del isocronismo de los pies y del verso, carece de importancia una u otra manera de contar las sílabas. No ocurre lo mismo en otros aspectos de la versificación, como por ejemplo el melódico, puesto que en el movimiento de la entonación es muy distinta una inflexión final brusca, en el último acento, o gradual en las sílabas que puedan seguirle, como saben muy bien recitadores y cantantes.

La rima

Lo que Bello dice acerca de la rima en los *Principios de Ortología y Métrica* no rebasa ciertamente el nivel medio de otros libros de su tiempo, porque los fines didácticos elementales que se proponía no le daban lugar a explanar lo mucho que había investigado sobre esta materia. Desde el punto de vista de la Preceptiva práctica no podía hacer otra cosa que exponer con claridad y sencillez la enseñanza generalmente recibida y que nadie discutía. En cambio, el origen y desarrollo histórico de la rima en los pueblos modernos envolvía muchos problemas que Bello se aplicó a desentrañar, después de largo estudio de la poesía latina medieval y de la épica primitiva francesa y española. Sus trabajos sobre el *Poema del Cid,* aunque hayan sido superados y precisados por la crítica posterior, y especialmente por Menéndez Pidal, son buena prueba de ello. El lector tiene en este volumen dos estudios de Bello, uno exhumado por Amunátegui, *La Rima* [33], de fecha incierta, y otro titulado *Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno,* que publicó en el *Repertorio Americano* (1827). Examina en el primero las ideas de Muratori, Tyrwhitt y otros eruditos acerca de la aliteración, el consonante y el asonante, y concluye que las muestras de poesía latina decadente y medieval son suficientes para sentar que el uso de la rima en los países románicos nada debe a los árabes y a los germanos [34].

El segundo artículo es desde luego el más importante, porque aclara que el asonante, hoy sólo usado en la poesía española, tiene su raíz en los versos latino-eclesiásticos, y aparece no sólo en el *Cid* sino también en los pocos textos que entonces se conocían de las gestas francesas. La existencia del asonante fue afirmada unos años más tarde en la lírica provenzal por Raynouard (1833) y aceptada en el *Cid* por Eugenio de Ochoa. El erudito Dozy hizo en 1849 la misma afirmación, basándose en textos

[33] *Obras Completas*, VIII, págs. 49-89.

[34] Nebrija y Juan del Encina habían señalado el origen de la rima en los himnos eclesiásticos.

franceses muy anteriores a los que Bello había utilizado. Por último, el descubrimiento de la *Chanson de Roland*, en 1850, vino a dar completa certidumbre al meritorio hallazgo de Bello, que así puede calificarse, puesto que fue hecho con materiales de primera mano, muy escasos e inseguros en los textos y en la cronología. Con legítima satisfacción se envanece de ver que su descubrimiento iba ganando adeptos:

> Dije, y si no me alucino, demostré, la antigüedad del asonante en la versificación latina de la Edad Media y en las *gestas* y *lais* de los troveros (*Repertorio Americano*, 1827); y después he tenido ocasión de corroborar mi aserto [...] presentando muestras de que no sé que nadie haya hecho uso antes que yo [35].

Hoy, después de los estudios de Gastón Paris, de Bédier y de Menéndez Pidal, el empleo del asonante en la primitiva poesía románica es sobradamente conocido por todos. Pocos son, sin embargo, los que tienen noticia de que por primera vez fue descubierto por Andrés Bello durante su labor solitaria en las bibliotecas de Londres, y demostrado en una revista de poca difusión en los medios intelectuales europeos.

Ritmo acentual

Si bien el cómputo silábico, las pausas, cesuras y rimas miden el tiempo, el movimiento rítmico está encomendado a los acentos. Por esto Bello, como quedó indicado anteriormente, usa la denominación del *ritmo* cuando se refiere a los acentos, y la de *metro* cuando alude a la medida temporal señalada por los demás elementos del verso. Con todo, la misión de los acentos no se limita a marcar la estructura interior de los versos, sino también divisiones temporales isócronas. El cómputo silábico y la rima pueden faltar, y en este caso la medida del tiempo pende exclusivamente de las

---

[35] *Anales de la Universidad de Chile*, años 1852, 1854 y 1855. Véase especialmente AMUNÁTEGUI, *Vida Bello*, págs. 567 y sigs.; en el mismo capítulo se encontrarán noticias sobre las discrepancias de Bello con las opiniones de Ticknor, respecto a los cantares de gesta castellanos y franceses.

pausas y de las divisiones acentuales. Bello, pues, necesita otra vez aclarar el concepto un poco vacilante de *ritmo*, en la forma siguiente:

> La distribución regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama *ritmo*.
>
> Esta palabra tiene dos sentidos, uno general y otro específico. *Ritmo*, en su sentido general, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría o con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. *Ritmo,* en esta acepción, es lo mismo que *metro*.
>
> Pero en un sentido específico (que es en el que vamos a considerarlo) el *ritmo* es la división del verso en partecillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso se llaman *rítmicos*.

El verso se divide, por tanto, en grupos acentuales a los cuales podemos llamar *pies*, por analogía con los pies métricos de la versificación clásica, entendiendo siempre que se trata de grupos de sílabas acentuadas e inacentuadas, no de largas y breves. Sin embargo, como el nombre de *pie* se había aplicado tradicionalmente en España al verso entero [36], nuestro autor propone sustituirlo por el de *cláusula rítmica*, que no se presta a equívocos. Viendo lo característica que es la cláusula rítmica en la marcha acompasada del verso, funda en ella la clasificación de los versos, e introduce con esto en nuestra Métrica una novedad que ahora valoramos debidamente en todo su alcance científico, aunque pasó casi inadvertida por

[36] NEBRIJA (*Gram. cast.*, libro II, cap. V) quería ya evitar la homonimia de la palabra *pie*: «...agora digamos delos pies delos versos —no como los toman nuestros poetas, que llaman pies alos que avian de llamar versos, mas por aquello que los mide». RENGIFO, *Arte poética española*: «Destos nueue géneros de versos, que algunos llaman pies, se componen todas quantas diferencias de coplas se usan en España». El *Diccionario de Autoridades*, después de definir el *pie* de los versos grecolatinos, añade: «En poesía castellana se toma por lo mismo que verso». Hoy ya no se aplica esta acepción más que a los versos de *pie quebrado*.

sus contemporáneos y ha tenido muy escasa repercusión en los libros escolares.

Novedad relativa, desde luego; porque ya Nebrija había ensayado una clasificación de los versos españoles con arreglo a los pies latinos [37]. No es que Nebrija confundiera la cantidad con el acento; pero muchos lo interpretaron así, y su teoría, unida a lo difícil y no siempre acertado de la nomenclatura que emplea, fue pronto olvidada por los preceptistas de los siglos siguientes, que se atuvieron principalmente, para clasificar los versos, a su número de sílabas y a las estrofas o coplas en que solían figurar. Rengifo, por ejemplo, aunque no se olvida de decirnos las sílabas en que recaen los acentos de cada verso, establece la siguiente división: «Ay nueue maneras de versos: de Redondilla mayor, y su quebrado; de Redondilla menor; Italiano, y su quebrado; Esdrúxulo, y su quebrado; de Arte mayor; finalmente verso Latino imitado. Destos nueue géneros de versos se componen todas quantas diferencias de coplas se usan en España. Por lo qual primero trataremos de la cantidad y sílabas que cada uno pide, y después de la variedad de coplas y consonancias que dellas se hazen» [38]. Al decir cantidad se refiere al acento, puesto que para él la sílaba acentuada coincidía en romance con la sílaba larga; lo cual no significa que confundiese ambos conceptos. Así pues, explica para cada verso el lugar o lugares donde se hallan o pueden hallarse los acentos; sin pensar que en torno a éstos pudieran formarse agrupaciones silábicas. Los demás preceptistas siguen con variantes de poca importancia el mismo criterio, y emplean una nomenclatura análoga a la de Rengifo, aunque de vez en cuando hablen de pies y les apliquen unos nombres latinos que sólo entendían los eruditos [39]. Los poetas y el gran público culto podían pasarse muy bien sin ellos cuando se trataba de métrica roman-

[37] Trata este tema con alguna extensión en los siguientes capítulos de su *Gramática castellana:* Lib. II, cap. V, *De los pies que miden los versos*; cap. VIII, *De los géneros de los versos que están en el uso de la lengua castellana, primero de los verso iámbicos*; cap. IX, *De los versos adónicos.* No hace falta resumirlos aquí, puesto que su criterio no tuvo aceptación entre los preceptistas.

[38] *Arte Poética española*, cap. VIII.

[39] Véase bibliografía en E. DÍEZ ECHARRI, *loc. cit.*, págs. 153-158.

ce, puesto que la nomenclatura de Rengifo bastaba para entenderse. Los intentos que desde Luzán a Gómez Hermosilla se hicieron para aplicar a nuestra poesía el sistema cuantitativo clásico, sólo fueron entendidos por muy pocas personas. Bello, una vez desembarazado de las teorías neoclásicas, busca en los pies acentuales el factor más importante del ritmo poético, y con arreglo a ellos va a clasificar los versos. No sé si la primera idea de aplicar los pies latinos al romance, sustituyendo las sílabas largas por sílabas acentuadas, le fue sugerida por la lectura de Nebrija. Es muy posible; pero creo más bien en la influencia de las teorías métricas inglesas, en las cuales eran corrientes los nombres de troqueo, dáctilo, yambo, etc., usados para indicar agrupaciones de sílabas fuertes y débiles. Es bien sabido que la poesía inglesa le era familiar, y más de una vez discute cuestiones de versificación inglesa con los mismos críticos de Inglaterra. Él mismo nos dice que no deben causar extrañeza los nombres de los pies latinos aplicados a los versos modernos, porque tales nombres eran ya usuales en varios países de Europa.

Entre los papeles de Bello figuraban dos notables monografías que, aparte de las que ya he mencionado, indican la profundidad con que había explorado la historia del ritmo acentual en latín y en las lenguas modernas. Se titulan: *Sobre el origen de las varias especies de versos usados en la poesía moderna* y *Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna.* Vienen a ser dos elaboraciones o redacciones del mismo tema; pero no se anulan entre sí, sino que más bien se completan; y la lectura de ambas es indispensable para darse cuenta de que por debajo de los capítulos elementales de su *Métrica* había una doctrina mucho más honda y trabajosamente construida. El contenido de estos dos opúsculos, salvo alguno que otro pormenor, conserva hoy su vigencia en las líneas esenciales, y es de las pocas exposiciones claras que podemos leer en español sobre tan difícil materia. Desde luego, los problemas acerca del origen de los versos modernos siguen abiertos a la investigación de nuestros días.

Nuestro autor encuentra que los pies o cláusulas rítmicas de la poesía española no pasan de cinco: dos disílabos (yambo y troqueo) y tres trisílabos (anapesto, anfíbraco y dáctilo). La nomenclatura no presenta más complicaciones y es fácil de retener. Cada uno de estos

pies tiene su expresividad propia, que los hace especialmente aptos para determinados fines: «En el ritmo trocaico y en el anfibráquico —dice— se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua». Además de haber reconocido la existencia de estas cláusulas rítmicas, uno de los mejores aciertos de Bello consiste en su distinción entre acentos *rítmicos* y *accidentales* o *antirrítmicos*, y haber señalado que los primeros pueden ser necesarios o innecesarios. Esta clasificación aclaró muchas dificultades de nuestro ritmo acentual, e hizo ver que en muchos casos no se trata de la repetición uniforme y monótona de un mismo pie. Enumera el autor los diferentes tipos de versos según el pie que los caracteriza, y dentro de cada tipo distingue los versos por el número total de sílabas que los componen. Por consiguiente, el pie constituye el criterio primordial de clasificación, en tanto que el cómputo silábico es un criterio secundario, al revés de como procedieron en general los preceptistas del Siglo de Oro.

Hoy no nos contentamos con distinguir los acentos que Bello supo ver, sino que necesitamos saber algo de la intensidad relativa de cada uno, y también de los diversos grados de inacentuación. Hasta ahora los laboratorios de Fonética experimental no habían podido contar con medios adecuados para medir directamente la intensidad de los sonidos y de las sílabas; desde hace unos años, la nueva técnica electrofónica ha encontrado solución a esta dificultad, y es probable que pronto nos podamos plantear con mejor luz las intensidades relativas de las sílabas, que son el nervio del ritmo acentual. Pero la intensidad es una magnitud que está en función de la amplitud de onda y de la frecuencia, y por consiguiente la primera puede compensarse con las variaciones de la entonación. Después de los estudios de Verrier, Sievers, Saran, Landry, Grammont y Navarro Tomás, sabemos que el ritmo se compone de la colaboración estrecha de la intensidad, cantidad, entonación y timbre (aliteración y rima). Todas las cualidades del sonido pueden contribuir, juntas o separadas, a crear efectos de recurrencia acústica, que es la base psíquica del ritmo sonoro. Digo ritmo sonoro, porque no es in-

dispensable que la recurrencia lingüística se produzca siempre por medios fonéticos. En su más amplia acepción, ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos φαινομένα, fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético de carácter recurrente. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, evocados por el lenguaje, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, los acentos regulares o las agrupaciones silábicas. Ya Cicerón supo darse cuenta de que existe un balanceo entre las significaciones de palabras análogas o contrapuestas: antítesis, clímax, anticlímax y paralelismo, son para él factores rítmicos independientes de las cualidades sonoras de los vocablos. Hace poco, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han estudiado las correlaciones y la distribución bimembre o plurimembre en la poesía contemporánea, considerándolas como barra de hierro que sujeta la unidad del poema cuando los factores del ritmo acústico han desaparecido. Pero esta clase de ritmo necesita un estudio aparte, y me desviaría de mi objetivo actual. Trato sólo de señalar los planos en que se mueve el pensamiento de nuestra época, cada vez más complejo a medida que se va conociendo mejor la naturaleza psicofisiológica del lenguaje.

Volviendo ahora a la recurrencia acentual, los estudios más recientes han demostrado que en la versificación de las lenguas modernas el ritmo está constituido por la repetición acompasada de los acentos, que son el *tiempo marcado* del compás. Las porciones isócronas con que así se divide el verso, no coinciden con el pie clásico ni con la cláusula rítmica de Bello, desde el punto de vista de la medición del tiempo. Por otra parte, estimo que habría que pensar en revisar el concepto de pie o cláusula rítmica, no porque sea inexacto desde los puntos de vista métrico e intensivo, sino con el fin de completarlo con un nuevo factor muy poco atendido que, según sospecho, es de capital importancia. A falta de un término mejor, lo llamaré *movimiento*. De hecho nos encontramos con que en un grupo fónico comprendido entre dos pausas hay unos acentos de grupo situados a distancias más o menos regulares en el verso, y a distancias irregulares, desiguales o amétricas, en la prosa literaria y en la lengua hablada. Estos acentos van pre-

cedidos y seguidos por una o más sílabas inacentuadas. Se trata de saber dónde comienza y dónde acaba el grupo de intensidad, cuyo núcleo o ápice es la sílaba afectada por el acento. Dicho de otra manera: ¿qué sílabas átonas gravitan sobre el acento que las precede, y cuáles sobre el que las sigue? Si no existe tal centro de gravedad y las sílabas se suceden como masa uniforme dentro de la cual emergen los acentos, independientes de cuanto les rodea, es claro que no podríamos hablar propiamente de grupos de intensidad, ni de pies en los versos, puesto que no habría tal agrupación, sino una simple división por tiempos marcados. Los acentos serían como golpes de un metrónomo indiferente a lo que ocurra entre golpe y golpe. Medirían el tiempo, sin duda, pero no gobernarían a las sílabas inacentuadas, ni las trabajarían con la subordinación necesaria para constituir agrupaciones silábicas o pies. Todos tenemos, sin embargo, el sentimiento de que todas las sílabas de un verso *van* hacia un acento o *vienen* de él, tienden a una cúspide acentual, o penden de ella. En esta apreciación subjetiva de vaivén, de tensión y distensión, se funda la estructura rítmica del verso, si no en lo que tiene de *metro* o medida temporal (que está dada por la sucesión isócrona de los acentos), en lo que tiene de movimiento que asciende hacia una cúspide o desciende de ella, y hace que las sílabas inacentuadas tengan para el hablante distinto carácter.

¿Qué medidas objetivas podemos emplear para dar forma tabulable a nuestra experiencia interior del ritmo acentual? Estamos en presencia de un balanceo rítmico, es decir, de un movimiento. Todas las sílabas anteriores al acento se precipitan hacia él, aceleran su *tempo*, elevan progresivamente su tono, y forman la parte tensiva del pie; las situadas después del acento son distensivas, declinantes en la entonación y menos rápidas en su *tempo*. Creo que, por lo menos, este concepto de movimiento, que agrupa las sílabas en torno a los acentos rítmicos, habría que añadirlo a la función estrictamente métrica de éstos.

La expresividad, las relaciones sintácticas y semánticas de las palabras, pueden favorecer o alterar más o menos este esquema tensivo-distensivo a que tiende el movimiento rítmico de la palabra versificada; si el desajuste es grande, decimos que el verso es

violento; si es pequeño, contribuye a darle variedad dentro del acompasamiento general. De aquí la admirable penetración de Bello al decir que «los acentos forman el ritmo, y el ritmo a su vez influye en los acentos», y añadir que este punto merece estudiarse con cuidado para comprender el mecanismo de la versificación. En efecto, los acentos etimológicos de las palabras ceden más o menos ante los acentos rítmicos, mientras ciertas sílabas inacentuadas pueden reforzarse si se hallan en posición rítmica. Todo es cuestión de juzgar hasta dónde se armoniza, y hasta dónde es intolerable, este conflicto.

En otra ocasión estudié la entonación como elemento rítmico del lenguaje versificado [40]. Mis conclusiones mostraban que el papel coadyuvante de la curva melódica tiende a unirse a los acentos, siempre que no dificulten esa unión las exigencias sintácticas y emotivas de la frase, a las cuales la entonación obedece con preferencia. La coincidencia entre el tiempo marcado y la sílaba aguda es frecuente, pero no indispensable; y añadía entonces que «esto no basta para justificar una distinción entre pies melódicos y pies cuantitativos». Con todo, la gravitación de las sílabas débiles hacia los acentos me parece clara en el sentimiento del que recita versos: uno de sus indicios puede ser la curva melódica, cuando ésta puede manifestarse con arreglo al esquema rítmico del verso; otra señal puede dárnosla la aceleración del *tempo* en las sílabas tensivas y su retardo en las distensivas, y por último, en las diversas intensidades de las sílabas inacentuadas podríamos encontrar otra manifestación objetiva de la tendencia espiritual subordinada de las sílabas hacia los núcleos acentuales del grupo. Hay, pues, todo un programa de investigación basado en las inscripciones oscilográficas, mucho más finas que las del quimógrafo para apreciar con todo pormenor cómo se conjugan entre sí estos tres valores. Si no estoy equivocado, coexistirían en el verso unas *medidas* temporales debidas al isocronismo de los acentos rítmicos, con unos *pies* tensivo-distensivos que agruparían en torno a cada acento todas o una parte de las sílabas débiles que le preceden y le siguen.

[40] «La entonación en el ritmo del verso», en la *Revista de Filología Española*, XIII, 1926, págs. 129-138.

Si el pie es esencialmente un movimiento rítmico que se compone de una tensión y una distensión, surge el problema de determinar cuántas sílabas pueden agruparse en cada uno, o lo que es lo mismo, cuántos y cuáles son los pies posibles en un idioma determinado. Andrés Bello se sirvió de nuestra poesía tradicional y llegó a la conclusión de que no existían más que pies bisílabos y trisílabos, a los cuales dio los nombres que ya hemos mencionado, según la posición del acento. No obstante, nada se opone teóricamente a que pueda haber pies de mayor número de sílabas, dentro de las condiciones prosódicas de cada lengua. En el habla usual y en la prosa literaria española existen desde luego grupos acentuales mucho mayores, y son frecuentes los de cuatro y cinco sílabas. En poesía, hay que atenerse a la experiencia y preguntarse, más que por los pies posibles, por los que se han dado realmente en nuestra versificación. De este estudio dedujo Bello que los pies mayores eran trisílabos, y quizás tuviese razón en la poesía anterior a comienzos del siglo XIX. No he hecho recuentos que puedan contradecirle a este respecto. Pero las innovaciones románticas, y sobre todo las modernistas, ensancharon considerablemente los grupos acentuales, y la variedad en la posición de los acentos dotó a nuestra versificación de ritmos insospechados en la época de Bello. En Rubén Darío, por ejemplo, son frecuentes los pies tetrasílabos y no son raros los pentasílabos. Desde entonces acá, todo hace pensar que asistimos a una ampliación cada vez mayor del repertorio rítmico, tan reducido hasta el siglo XIX en la extensión de los pies y en las combinaciones estróficas. El verso libre de nuestro tiempo, y en todos los países, significa a mi modo de ver un ensayo que procura extender las cláusulas rítmicas (pies y versos) entregándolas sólo al balanceo tensivo-distensivo de la entonación y al corte de las pausas, con olvido del cómputo silábico y del acompasamiento acentual. Al desvalorizar estos factores tradicionales, el versículo contemporáneo pone al descubierto los cimientos prosódicos del idioma, y hace borrosas las fronteras entre el ritmo de la prosa y el del verso. Cualquiera que sea el porvenir de estas formas nuevas de versificación, creo que al someter a torsión todos los elementos de la palabra poética, extraerán sus máximas posibilidades expresivas y enriquecerán el sentido rítmico de las generaciones futuras,

como ocurrió cuando se incorporaron a nuestra métrica los versos italianos, o cuando el modernismo acrecentó el caudal con tanta variedad de pies, versos y estrofas.

Nuestro escritor previó muy bien que pronto la Poesía hispana aumentaría el número de combinaciones estróficas más allá de las que catalogaba en su *Métrica*. Lo estaba viviendo entre sus contemporáneos románticos. En las últimas páginas expresa su amplitud de criterio:

> No creo necesario extenderme más sobre esta materia. Cualquiera podrá fácilmente analizar los metros que se le presenten, aplicando los principios que dejo expuestos, y aunque no sepa los nombres de las estrofas, percibirá las leyes a que las ha querido sujetar el poeta, que es lo único que le importa. Además, la materia es inagotable de suyo, pues cada versificador tiene la facultad de construir nuevas estrofas, combinando a su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de versos, de manera que formen períodos métricos en que halle placer el oído.

No pudo prever que estas posibilidades ilimitadas en las estrofas iban a manifestarse también en el ritmo acentual, capaz de multiplicar el repertorio reducido de los pies o cláusulas rítmicas que él había encontrado en la tradición poética, y de combinarlos en versos hasta entonces desconocidos, que en poco más de medio siglo iban a hacérsenos familiares. No podemos reprochárselo, puesto que no se propuso nunca inventar la Métrica castellana, sino interpretar los principios de la que ya existía. Pero estos principios son susceptibles de ampliación en todos sentidos, y de aquí el valor metódico que conservan en nuestros días, aunque algunos los estimen estrechos en ciertos puntos. En mi opinión, podría escribirse la Métrica de ahora sin alterar sustancialmente el método en que Bello la asentó, con sólo poner al día los conceptos de cantidad y acento, y ampliando, como es natural, numerosos pormenores que la Poesía posterior y el estudio experimental nos han ido revelando. Basta echar una ojeada a los libros de Métrica y Teoría literaria que circulan en los países hispánicos para convencerse de que muchos de ellos no han llegado siquiera a incorporar plenamente las doctrinas del egregio venezolano [...].

VI

ANDRÉS BELLO Y LOS FUNDAMENTOS DE LA MÉTRICA ESPAÑOLA

Nunca se ha interrumpido en las letras hispanas la presencia operante de Andrés Bello (1781-1865). Después de su muerte, la bibliografía sobre la vida y obra del escritor venezolano ha crecido sin cesar en términos sorprendentes, no sólo por su abundancia y continuidad, sino también por la calidad, generalmente valiosa, de los estudios que se le han dedicado[1]. Limitándonos a sus libros filológicos, y concretamente a los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* (1835) y a la *Gramática castellana* (1847), Bello creó una tradición auténtica, que no es mera repetición de la doctrina del maestro, sino siembra de gérmenes metódicos que siguen vivos y capaces de fructificar después de transcurrido un siglo largo de sus primeras ediciones. Aquella capacidad germinativa, que rectifica, enmienda y supera la doctrina establecida, comenzó por el propio autor: Bello era descontentadizo, y en las reimpresiones que publicó durante su vida rehacía, tachaba y añadía, en busca constante de mayor perfección. A los pocos años de su muerte, Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo reeditaron respectivamente la *Ortología* y la *Gramática* con anotaciones tan encajadas en el pensamiento de Bello y con aportaciones personales de tanto precio, que desde entonces quedaron inseparablemente unidas al texto primitivo y se llaman siempre la *Ortología y Métrica* de Bello-Caro y la *Gramática castellana* de Bello-Cuervo. No puede darse mejor ejemplo de fidelidad al pensamiento de un maestro que transmitir y superar sus enseñanzas.

---

[1] Con el título de *Bibliografía de Estudios sobre Andrés Bello,* Pedro GRASES publicó una útil y extensa relación de libros y artículos. Aunque dice que no es exhaustiva, podemos asegurar —después de haberla manejado mucho— que contiene todo lo esencial. Se halla en el libro de Pedro GRASES, *Doce estudios sobre Andrés Bello,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1959.

La transmisión y comentario de las obras de Bello ha tenido dos ocasiones especialmente intensas y calificadas: la primera se produjo en torno al centenario de su nacimiento, y su fruto más importante fue la publicación de los quince tomos de *Obras completas* en Santiago de Chile (1881-1893), bajo la dirección de Amunátegui. En 1951 apareció en Caracas el primero de los veintidós volúmenes de *Obras completas,* colección casi ya impresa en su totalidad, a la cual seguirán varios anexos. Es el homenaje que Venezuela dedica al egregio caraqueño. Contiene esta nueva y cuidadosa edición muchos materiales y estudios inéditos o poco conocidos, gracias a los cuales llegamos al centenario de la muerte de Bello mejor pertrechados que nunca para el conocimiento pormenorizado de todos los aspectos de la personalidad y obra múltiple del primer humanista de América. Escribí para el tomo VI de *Obras completas* de Caracas (1955) una *Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello.* A pesar de la extensión con que la redacté, mi *Introducción* se me quedó corta en algunos puntos. Pensando en que había de ser grata esta materia a mi admirado colega y buen amigo Emilio Alarcos, que tanto ha estudiado el humanismo español del Siglo de Oro, decidí ampliar y precisar aquí ciertos puntos oscuros en la parte que dediqué a la Métrica de Bello, y que ahora veo a mejor luz.

Desde su niñez fue un constante lector de poesía. Sus biógrafos nos han contado con qué avidez buscaba las comedias españolas del siglo XVII que se vendían en pliegos sueltos en la ciudad colonial de Caracas [2]. Pronto le fueron igualmente familiares los líricos del Siglo de Oro. Cuando en la adolescencia adquirió conocimientos de latín y frecuentó la lectura de Horacio y Virgilio, quiso ensayarse como traductor en verso castellano de los poetas latinos, primero como ejercicio escolar, y después con aspira-

---

[2] Miguel Luis AMUNÁTEGUI, *Vida de don Andrés Bello,* Santiago de Chile, 1882.

[3] Pedro GRASES, *La elaboración de una égloga juvenil de Bello,* en el volumen *Doce estudios,* citado en la nota 1 de este artículo, págs. 37-57. Se trata de la égloga conocida por su primer verso: *Tirsis, habitador del Tajo umbrío,* a la cual puso Bello el subtítulo *Imitación de Virgilio.* Según Miguel A. Caro, el modelo

ciones literarias más altas. Pedro Grases ha demostrado [3] cómo en una de sus primeras imitaciones juveniles de las églogas virgilianas se vale del vocabulario, fraseología, imágenes predilectas y recursos estilísticos empleados por Garcilaso y Francisco de Figueroa para hacer hablar en castellano a aquellos pastores deliciosamente convencionales del tiempo de Augusto. Menéndez Pelayo y Miguel Antonio Caro [4] habían hecho resaltar igualmente lo mucho que Andrés Bello debe a los poetas clásicos españoles en su versión de *O navis, referent* y otros textos horacianos. Es que el humanismo renacentista, a pesar de su base común en todos los países, halla en cada uno de ellos sus formas expresivas propias que llegan a incorporarse a la tradición nacional. Bello se une a esta tradición española y la trasplanta en su obra poética a las jóvenes nacionalidades del Nuevo Mundo.

Andrés Bello era poeta ante todo. Su sensibilidad artística, iniciada en la primera juventud y continuada a lo largo de su vida entera, impulsa y guía toda su obra filológica ulterior, erudita y sabia. Traduciendo los hexámetros del libro quinto de *La Eneida* [5] siente la belleza plástica de la versificación cuantitativa y la compara con las cualidades rítmicas del verso románico. Así se plantea por primera vez la necesidad de investigar los fundamentos de la métrica española; y a satisfacer esta aspiración dedicará una buena parte de sus estudios. Intuía la falsedad radical de las teorías neoclásicas (Luzán, Sicilia, Hermosilla), empeñadas en aplicar artificialmente al verso castellano los principios de la prosodia latina; su observación personal contradice aquellos principios. Durante los diecinueve años que permanece en Londres enriquece sus conocimientos con el estudio del griego y de la poesía inglesa, utiliza largamente las fuentes bibliográficas del Museo Británico, y comien-

---

latino de esta composición fue la Égloga II de VIRGILIO *(Coridon),* con interpolaciones de la VIII y de la X. Grases cree que la fecha de esta obra de Bello puede fijarse alrededor de 1805.

[4] Véase el tomo I de *Obras Completas de Andrés Bello,* edición de Caracas, págs. 86 y sigs. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana,* Madrid, 1911, I, págs. 359 y sigs.

[5] AMUNÁTEGUI, *Vida de Andrés Bello,* pág. 61, dice que esta traducción de Virgilio fue hecha el año 1806.

za a escribir varios ensayos sobre métrica latina clásica y medieval en comparación con las formas poéticas de las lenguas modernas. A esta época londinense de su actividad investigadora pertenecen los artículos: «Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana» (1823) y «Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno» (1827), con otros apuntes sueltos y no destinados a la publicación, que Amunátegui exhumó. El lector puede ahora verlos reunidos en el tomo VI de la edición de Caracas. Todos estos trabajos, unos publicados por el autor y otros inéditos hasta después de su muerte, señalan el camino recorrido por su pensamiento hasta llegar a la meta deseada, los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana,* cuya primera edición aparece en Santiago de Chile, 1835.

¿Hasta qué punto eran nuevas en su tiempo las ideas de Bello que, como cristalización de sus largos estudios previos y de primera mano, condensó en los *Principios de Ortología y Métrica?* También los humanistas del Siglo de Oro —Nebrija, Encina, Pinciano, Rengifo, Correas, Caramuel— estudiaron de primera mano a los poetas griegos y latinos; y al tratar de aplicar la versificación clásica a la poesía española, vieron con claridad que la métrica romance tenía fundamentos diferentes. Su erudición no era meramente libresca, sino contrastada con la observación original de la lengua castellana y la lectura de los poetas que en ella escribían. Asombra, por ejemplo, cómo supo Nebrija desentenderse de buena parte de los esquemas gramaticales latinos, que forzosamente habían de moldear su pensamiento, y mirar con ojos nuevos aquella lengua vulgar que todos «deprendían por uso, y no por arte». Por esto no es de extrañar que, al examinar los fundamentos del ritmo poético romance, estableciesen los humanistas con entera certidumbre que nada o muy poco tenía que ver con la cantidad silábica, y que el verso español estaba basado en el acompasamiento regular de los acentos, en el número de sílabas y en la rima; junto a estos hallazgos, expuestos a veces con vocabulario vacilante, tuvieron en cambio pocos atisbos claros del verdadero valor de la cesura y de las pausas.

Pero el humanismo, como otros muchos sectores de nuestra ciencia, sufre un largo eclipse a partir de la segunda mitad del siglo XVII[6]. La tradición humanística se olvida por entero, como si nada se hubiera dicho desde Nebrija hasta Caramuel, último representante de los que escribieron con ideas propias sobre el ritmo de la poesía romance. Al comenzar el siglo XVIII, las obras de los gramáticos y preceptistas del Siglo de Oro, unas manuscritas y otras en ediciones raras y que no se reimprimen, quedan del todo ignoradas. El neoclasicismo tiene que empezar de nuevo forcejeando con la pretensión ilusoria de interpretar el verso español con los módulos cuantitativos de la Prosodia latina. Los entendimientos más avisados del siglo XVIII, como Iriarte y Jovellanos, se abstuvieron prudentemente de opinar, porque no veían claro en aquel enredijo de sílabas largas y breves que desde Luzán a Hermosilla inspiraban a todos los manualistas elementales de Preceptiva literaria. La Academia Española carecía de doctrina propia, ya que hasta mediados del siglo XIX no se decidió a incorporar un capítulo de Prosodia a su *Gramática castellana.* Los artículos del *Diccionario de Autoridades* destinados a definir conceptos relacionados con la Métrica están llenos de contradicciones que demuestran la ausencia de un criterio más o menos consolidado; y su vacilación no disminuye, sino que se hace cada vez más patente en las sucesivas reimpresiones del *Diccionario.* Andrés Bello, nacido en 1781 y educado en la Preceptiva neoclásica, no encuentra en fuentes españolas más bagaje doctrinal que las confusas teorías de los autores dieciochescos. No llegan ni podían llegar a sus manos libros de los viejos humanistas, tan enmohecidos en España como en América; y con la discontinuidad malhadada de la Ciencia hispánica, se aplica a la tarea heroica de construir desde sus cimientos los principios de nuestra versificación. Así se ve obligado a recorrer el

[6] Véase T. NAVARRO TOMÁS, «Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española», en la *Revista de Filología Española,* VIII, 1921, págs. 30-57. Este artículo y los comentarios publicados en mi «Introducción» al tomo VI de la edición de *Obras Completas de Andrés Bello,* me ahorran tratar aquí de cuanto se refiere a la cantidad silábica y a la naturaleza del acento en los humanistas y en Bello. Luego hablaré brevemente del perfeccionamiento que la doctrina de Bello sobre el ritmo acentual añade a las ideas de los siglos XVI y XVII.

camino que el humanismo había recorrido y a inventar, o mejor dicho, a reinventar lo que había sido ya inventado. En Londres su pensamiento se vivifica con la ciencia europea; conoce el empirismo de Locke, la Gramática de Port-Royal, el racionalismo de Condillac y de la Enciclopedia, enlazados sin discontinuidad con el humanismo renacentista de Inglaterra y Francia. Con este fundamento teórico, añadido a la observación personal de los textos literarios romances de todas las épocas, llega a idear el sistema gramatical de la lengua española y penetra profundamente en su estructura fonológica. Por esto sus principios de Métrica son sólo de novedad relativa en cuanto redescubre sin saberlo los hallazgos humanísticos; pero son también de absoluta novedad en lo mucho que supera y perfecciona aquellos viejos hallazgos. En comparación con la ciencia europea de su tiempo, no sólo alcanzó el nivel de las mentes mejor informadas, sino que en ciertos aspectos lo desbordó, y anticipó algunas conclusiones que años después confirmaron los romanistas.

Tal ocurre, por ejemplo, con el descubrimiento de la rima asonante en la poesía latina medieval y en los cantares de gesta franceses [7]. A pesar de la escasez de textos medievales al alcance de los investigadores, y a menudo de la inseguridad y falta de crítica de las ediciones en el primer cuarto del siglo XIX, Bello examina muestras suficientes de poemas latinoeclesiásticos para percatarse de la existencia de asonancias finales de verso o de hemistiquio; asonancias deliberadas, y no ocasionales, utilizadas como elemento rítmico. Con respecto a las gestas francesas, los eruditos no se dieron cuenta de las series más o menos largas de versos monorrimos con que estaban compuestas, hasta que Bello lo señaló por primera vez. Menéndez Pelayo[8] comenta este hallazgo en los siguientes términos: «Es cierto que hoy [la rima asonante] sólo tiene uso literario en los tres romances peninsulares, y aun en portugués se cultiva muy poco [...] Los mismos eruditos franceses tardaron, por falta de hábito, en reconocer la asonancia en sus canciones de ges-

[7] «Uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, etc.,» publicado por primera vez en el *Repertorio Americano,* II, Londres, 1827, págs. 21-33.

[8] M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos,* t. XI, Madrid, 1903, págs. 103 y sigs.

ta. El mérito de haber fijado la atención en ella antes del mismo Raynouard, cuyo artículo sobre esta materia es de 1833, corresponde al ilustre humanista hispanoamericano D. Andrés Bello, que ya en 1827 notó el uso de la rima asonante en la latinidad eclesiástica y en los poemas franceses». Después de Raynouard, las investigaciones de Gastón Paris, León Gautier y Bédier (entre otros) asentaron el valor de las series asonantadas en la crítica textual de los cantares de gesta anteriores al siglo XIII, ni más ni menos que en nuestro *Cantar de Mio Cid,* con la diferencia de que en Francia el asonante desaparece desde comienzos del siglo XIII, mientras que en España ha seguido y sigue empleándose tanto en la poesía docta como en la popular, como elemento constitutivo y peculiar de nuestra versificación.

Entre los mejores aciertos de la *Ortología y Métrica* debe hacerse resaltar el de haber señalado el valor rítmico de las pausas. «La pausa —dice Bello— no es un mero descanso entre verso y verso, sino un factor esencial en el cómputo del tiempo: ¿Por qué los versos agudos valen una sílaba más y los esdrújulos una sílaba menos, sin que el oído note diferencia alguna?» A esta pregunta contesta que las sílabas que siguen al último acento quedan embebidas en la duración de la pausa y forman con ella unidad temporal. Esta interpretación intuitiva y basada sólo en su ejercitado oído de poeta, ha hallado en nuestros días su demostración experimental en los conceptos fecundos de *período rítmico* y *período de enlace* establecidos por Navarro Tomás[9]. El período de enlace comienza en la última sílaba acentuada y comprende las sílabas que le siguen en el mismo verso, las sílabas débiles que preceden al primer acento del verso siguiente (anacrusis) y la pausa intermedia. De manera que en la duración total del período de enlace se suman y compensan las duraciones de las sílabas que comprende y el silencio o pausa propiamente dicha. Esta es la explicación científica con que Navarro Tomás da precisión al *embebecimiento* en la pausa de las sílabas finales inacentuadas, que Bello supo intuir certeramente.

---

[9] T. NAVARRO TOMÁS, «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», en *Revista de Filología Española,* IX, 1922, págs. 1-29; *Métrica Española,* Syracuse University Press, 1956, págs. 9-13.

Como es sabido, la cesura era en el verso latino una sílaba breve que podía añadirse a los pies sin modificar su estructura, es decir, una sílaba perdida para el cómputo silábico. Su empleo era frecuente en ciertos versos largos, y especialmente en el hexámetro. Cuando Antonio de Nebrija trata de aplicar el concepto de cesura a la métrica romance, dice así: «Ponen muchas vezes los poetas una sílaba demasiada después de los pies enteros, la cual llaman medio pie o cesura, que quiere decir cortadura; mas nuestros poetas nunca usan della, sino en los comienços de los versos, donde ponen fuera de cuento aquel medio pie, como más largamente diremos abaxo». Como puede verse, Nebrija confunde la cesura con la anacrusis, o sea la sílaba o sílabas inacentuadas que preceden en principio de verso al primer acento. Más adelante añade que: «en comiençe de verso podemos entrar con medio pie perdido, el cual no entra en el cuento τ medida con los otros»[10]. La definición del concepto de cesura aplicado al verso español adoleció siempre de confusión y vaguedad en nuestros tratadistas del Siglo de Oro: unos aplicaron la definición clásica sin aclararla; otros la confundieron e identificaron con cualquier pausa interior del verso, y algunos no trataron de ella. No hay que decir que la Preceptiva del siglo XVIII no consigue mayor claridad. Bello plantea por primera vez los términos del problema y establece netamente la distinción entre la cesura y la pausa interior del verso. La cesura —dice— es una breve detención que se hace o puede hacerse dentro del verso, pero es de tal naturaleza que admite la sinalefa y repugna el hiato, mientras que la pausa rompe la sinalefa y exige el hiato. Además la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas, es decir, que su final agudo o esdrújulo no altera el cómputo silábico; en cambio, la pausa, tanto si es interior como final de verso, cuenta respectivamente una sílaba de más o de menos. Gracias a Bello, la cesura quedó perfectamente definida y su concepto

[10] *Gramática de la Lengua Castellana,* edición de González-Llubera, Oxford, 1926, págs. 55 y 61. Para la confusión del concepto de cesura en nuestros tratadistas de los siglos XVI y XVII, véase E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro,* Madrid, 1949, págs. 164 y sigs. La distinción de Bello entre pausa y cesura fue objeto de aclaraciones importantes por parte de J. VICUÑA CIFUENTES, *Estudios de métrica española,* Santiago de Chile, 1929, págs. 79-86.

se incorporó con entera certidumbre a la teoría métrica española. No debió de costarle poco trabajo llegar, sin precedente alguno, a una fórmula definidora tan clara induciéndola de sus lecturas de poetas antiguos y modernos.

En las páginas anteriores he dicho que Andrés Bello redescubrió sin saberlo cuanto habían pensado los humanistas sobre la cantidad silábica y el carácter acentual del ritmo en los versos castellanos [11]. Sin embargo, su doctrina no es un simple redescubrimiento. Aun los más audaces tratadistas del Siglo de Oro, y que, como Correas, más se acercaron por su criterio independiente al punto de vista moderno, conservaron resabios de la Prosodia latina, por lo menos en la nomenclatura. Bello, al afirmar que las sílabas del verso son prácticamente de igual duración, se libra por entero de la cantidad silábica. En términos de ahora diríamos, interpretando a Bello, que las sílabas son fonológicamente isócronas para el poeta y el recitador, aunque existan diferencias mayores o menores entre sus duraciones absolutas. Los pies métricos acentuales que nuestro autor encuentra en la poesía española son cinco: dos bisílabos (yambo y troqueo) y tres trisílabos (anapesto, anfíbraco y dáctilo). Bello propone dar el nombre de *cláusula rítmica* a los *pies* o agrupaciones silábicas que dentro de cada verso se constituyen en torno a los acentos rítmicos. Justifica el cambio de nombre en que los poetas españoles llamaron también *pie* al verso entero; y el doble significado de esta palabra podría motivar confusiones. La denominación de Bello tiene todas las probabilidades de subsistir en los tratados de versificación desde que la ha adoptado Navarro Tomás al distinguir en su esclarecedora *Métrica española* (Syracuse, 1956) los conceptos de *cláusula rítmica, período rítmico* y *período de enlace.*

Avanzando por el camino que Bello inició, y con el apoyo de la investigación experimental más rigurosa, Navarro Tomás ha establecido sobre base firme la teoría de la versificación española. Por esto decía al comenzar este artículo que la significación y las ense-

[11] En el deseo de no repetirme, no extenderé mis explicaciones sobre este aspecto de la obra de Bello. Remito al lector a la «Introducción» que escribí para el tomo VI de la edición de *Obras Completas de Andrés Bello* (Caracas, 1954).

ñanzas de Andrés Bello han seguido y siguen germinando sin interrupción entre los cultivadores de la Filología hispana, aunque su doctrina haya sido superada en determinados capítulos. La consulta de la *Ortología y Métrica* y de la *Gramática castellana* es hoy indispensable, porque las opiniones de su autor tienen, además de su valioso contenido real, un contenido potencial capaz de impulsar por mucho tiempo la curiosidad investigadora. A su densa claridad expositiva unía ese buen gusto de naturaleza artística, al cual llamamos ahora «sentido del idioma», para aconsejar lo más recomendable entre los usos vacilantes de su época, que no son muy diferentes de los nuestros.

Apéndices

1

PERSPECTIVA HISTÓRICA

El estudio experimental del ritmo del lenguaje comienza virtualmente con Brücke. En 1893, Bolton hizo la primera tentativa, y aun la última, por abarcar el campo del ritmo en su totalidad. En 1894 llegó la señalada contribución de Meumann. Para Meumann, el ritmo es un proceso mental por medio del cual agrupamos las sensaciones sonoras en un sistema de imágenes arregladas sobre una base temporal. Pero al lado de este tipo de ritmo describe un ritmo de los pensamientos mismos capaz de estorbar las relaciones temporales estrictamente. De este modo, las frases pueden ser consideradas como unidades y grupos semejantes, que se repiten con efecto satisfactorio e intervalos desiguales de tiempo.

De igual manera aparecen en el verso dos tendencias: una hacia el orden, otra hacia la libertad. De hecho, una cierta irregularidad es natural en el ritmo poético. La regularidad absoluta es inaguantable. Meumann se sorprende de que Hermann Paul acepte ingenuamente la teoría de Brücke sobre las divisiones iguales. Acepta como válida la idea de Bolton de que hay una tendencia a retardar o a apresurar el número de elementos de un grupo, para hacerlo adecuado al período natural de la atención, y que éste desarrolla en el verso una tendencia a guardar intervalos regulares de un acento principal a otro; pero al mismo tiempo se halla una influencia desorganizadora que puede proceder de tres orígenes: interés melódico, cambios de *tempo* debidos a la percepción, y, finalmente, agrupaciones lógicas que cortan las divisiones naturales. Meumann podría haber subrayado el hecho de que en la música corriente existe una tendencia semejante a la libertad. El descuido de esta incontestable verdad invalida una parte de las tentativas que hasta el presente se han hecho para poner enteramente en claro lo que hay de común entre la música y el verso —por no decir nada de la música y la prosa. Experimentalmente se le ha prestado poca atención.

Meumann defiende que los procesos intelectuales se hallan siempre presentes en el ritmo, y que los fenómenos orgánicos son sólo acompañamientos. La respiración se adapta al ritmo. Hay mayor organización cuanto menor es la emoción. Titchener, sin embargo, nos ha hecho ver que parece haber contradicción en la actitud de Meumann respecto al ritmo, ya que M. K. Smith nos lleva a inferir que, más o menos, Meumann mira el ritmo como una «emoción que se descarga en movimientos ordenados» más bien que como una percepción.

Para el autor (Patterson), la brecha más señalada en la investigación de Meumann es el resultado de su olvido en apreciar la completa significación y posibilidades de la aceleración y el retardo, por un lado, y de la sincopación, por otro, como medios para inducir en qué consisten las irregularidades temporales aparentes en un esquema musical aceptado que sea sencillo y claro. A lo largo de su obra, además, han sido casi enteramente desatendidas las enormes oportunidades para establecer el principio de la equivalencia sustituyente, u oculto balanceo, como factor explicativo en la percepción del ritmo elusivo.

En 1895, Binet y Courtier investigaron sobre la irregularidad de los intervalos musicales que se suponen iguales, aun los ejecutados por expertos músicos. En sucesiones de cinco notas, se halló que lo más irregular eran los intervalos. En 1897, Courtier concluyó que la memoria para los tonos y la memoria para el ritmo no siempre van juntas. Por el mismo tiempo, Meyer sostenía que el ritmo del canto y de la poesía sólo es percibido directamente como un ritmo motor y únicamente por la persona que canta o recita. En otras palabras, el oyente sólo lo percibe indirectamente a través de los movimientos que provoca.

Desde esta época el número de investigaciones empieza a multiplicarse en proporción creciente, hasta que se produce una especie de remanso después de 1911. Hurst y McKay investigan las relaciones temporales en el verso. La teoría de Landry acerca de la regularidad de las relaciones musicales basadas sobre una división normal es considerada como insostenible. Guest es criticado por ignorar el elemento tiempo y se comenta la tesis de Gummere que admite el tiempo sólo como elemento regulador. Hurst y McKay

sostienen que el tiempo y el acento pueden ocasionalmente ser ignorados, y admiten que sólo el pensamiento regula el ritmo. Como resultado de sus investigaciones se establece la uniforme extensión aproximada del pie; pero se halla que el yambo es, por término medio, más largo que el troqueo.

Shaw y Wrinch sostienen que cada persona tiene por unidad (suya) de tiempo un cierto intervalo, que puede variar, sin embargo, en diferentes ocasiones. Esta unidad de tiempo es un compuesto psíquico y es la base para estimar los intervalos. Se somete a crítica la teoría de Schumann. Los sentimientos de espera y de sorpresa no intervienen en la estimación de los intervalos, como Schumann quería hacernos creer. Esta unidad de tiempo se encierra en medio segundo, y corresponde a lo que más tarde Verrier aplica al ritmo del lenguaje con el nombre de «paso oral» [*vocal step*].

En 1901 aparece la primera edición de la *Fonética* de Sievers... Como Meumann, Sievers habla de dos tendencias rítmicas antagónicas, una hacia la libertad y variedad, otra al igual *Sprechtakte.* Es significativo que mencione la posibilidad de latir el tiempo en la declamación artística. Encuentra en la prosa una tendencia a dividirse en secciones de igual duración aproximada, que puede aparecer aun cuando los *Sprechtakte* separados parecen de desigual duración. En su última obra, Sievers aparece más interesado en la melodía del lenguaje, pero sus generalizaciones en esta dirección no han aducido, al parecer, datos definitivos y convincentes.

Se reconoce a Sievers un oído delicado para los efectos musicales, de suerte que es extremadamente embarazoso que, aunque a menudo discute las relaciones temporales en el ritmo, le haya dedicado tan escaso tratamiento en sus estudios sobre la melodía del lenguaje. «La individualidad de una melodía depende absolutamente de su ritmo, o sea, del relativo valor temporal de sus tonos», dice Puffer. Gurney hace observaciones semejantes. El caso es claro si tomamos, por ejemplo, la agitada tonada de «Dixie»: Tóquese o cántese con intervalo temporal uniforme en cada cadencia, y se convierte, ciertamente, en una tonada melancólica. Sin duda la irregularidad objetiva de los intervalos temporales del lenguaje es la causa de que hayan sido eliminados de la discusión. Desde lue-

go, la llave perdida debe ser suplida por una lúcida explicación, por medio de la cual un buen observador del ritmo, como el número 7 en la presente serie de experimentos, puede evocar un orden subjetivo fuera del caos objetivo.

En los *Metrische Studien,* Sievers, adoptando las definiciones de Saran, asigna a la «organización del tiempo y a la gradación de los acentos» como «los más importantes, con mucho» entre los factores del ritmo. De otra parte, indica que los *pies* en el verso aliterativo tienen «igual duración» aproximada. Ningún «temporalista» anterior hubiera rechazado esta actitud. Nuestro asombro es grande, en consecuencia, cuando encontramos la teoría de Sievers del compás de dos *(two beat)* en el antiguo verso inglés; en su afirmación, en cualquier caso, retrocede a la suposición de que el tiempo no es un factor tan importante como imaginábamos. Esto lo discutiremos después en el capítulo que tiene relación con Schipper, el cual adopta la teoría del compás de dos, después de atribuir, más inexplicablemente que Sievers, a una base temporal estricta el ritmo poético.

Wallin ha demostrado con extensión que la mera disposición visual del lenguaje en renglones esquemáticos, en vez de una ininterrumpida sucesión de palabras, es a menudo la única ayuda efectiva para distinguir el verso de la prosa. Privados de esta ayuda, tres sujetos declararon que unos versos de Tennyson y de Browning eran prosa. Sólo uno del grupo reconoció poesía de Browning. Wallin advierte usando el intervalo entre *centroids* como una unidad de medida, y entonces omite *bar* y pie como términos. La prosa no observa un arreglo sistemático de los intervalos. Westphal, Lotze y Lanier hacen hincapié en el tiempo como base del ritmo; Guest, Gummere y otros sostienen la importancia del acento. Tiempo y ritmo, sin embargo, no se hallan sobre la misma base; el ritmo es menos materia de juicio que de percepción *(feeling)* o «un sentido rítmico». Los experimentos demuestran que el ritmo trocaico parece más agradable que el yámbico. Los amantes de la melodía y la armonía prefieren tempos más lentos que los que parecen más agradables a aquellos cuyas dotes son principalmenete rítmicas. Sólo la más extensa fluctuación de la atención tiene el poder de armonizar y cadenciar el espíritu. Tal hipótesis haría posible que la

prosa fuese considerada como una sucesión rítmica de medianamente largos segmentos señalados por las cúspides de atención.

MacDougall pasa revista a las varias estimaciones que han sido computadas para el «punto de indiferencia», o sea, el más fácil intervalo de tiempo en el cual un objeto sensible puede ser claramente aprehendido. Según diferentes autoridades, varía aproximadamente de 0.375 segundos a 0.775 seg. El efecto artístico del ritmo no es debido a ninguna relación objetiva de tiempo, etc., sino que es simplemente debido a producir en un observador un sentimiento de placer, equivalencia, perfección. Las condiciones de una impresión rítmica son: reaparición, acentuación y proporción; pero las formas rítmicas no son ritmo hasta que inician movimiento. En ningún caso hay «propiamente no repetición de idénticas secuencias»; la variación está siempre presente. «Si las condiciones temporales no han sido cumplidas (y el sujeto no puede crearlas) no hay impresión posible de ritmo». Sin embargo, el acento puede ser puesto a contribución por el observador. Por «proporción» se entiende la relación con que un ritmo puede ser fácilmente percibido —no demasiado rápido ni demasiado lento. El acento por sí solo no puede formar ritmo; el sentido o impresión de equivalencia temporal es *sine qua non.*

Los movimientos irregulares, según Miyaki, tienen «una constante tendencia a devenir rítmicos, a pesar del esfuerzo voluntario del sujeto por ejecutar los movimientos con intervalos irregulares». En relación con esto deberíamos recordar que Meumann ya había puesto en claro el hecho de que todos los movimientos regulares o rítmicos tienden a hacerse automáticos, y que este automatismo presta gran servicio al ejecutante para guardar el tempo.

En las investigaciones de Miner se halla que el ritmo es más agradable cuando una respuesta motriz está reforzada por las sensaciones que acompañan al ritmo regular del cuerpo. Una vez instituido aumenta porque sirve a un designio de economía: se define el ritmo no como una pura percepción ni como una pura emoción, sino como «la percepción uniforme de grupos sucesivos de sensaciones objetivamente localizadas acompañados de un tono emocional característico». Ritmo es «la recurrencia uniforme de sensaciones de movimiento o de tensión, que concurren en perío-

dos regulares con las sensaciones procedentess de una serie objetiva de estímulos». Es tan posible un ritmo del olfato, del gusto, del tacto y de la visión como del oído. El ritmo visual es menos distinto que el auditivo, pero tan directo como él. «El ritmo auditivo y el visual parecen ser ilusiones debidas a la reacción muscular del sujeto, combinadas con las sensaciones procedentes de una serie objetiva de estímulos».

Según Stetson, el ritmo supone un ciclo de movimientos que envuelve la actividad de dos series opuestas de músculos. «Todo ritmo es dinámico; consiste en movimientos reales *(actual)*». «Si la base del ritmo se halla en las sensaciones musculares, mejor que en una función *mental* especial, la naturaleza del ciclo del movimiento implicado es del mayor interés». Sobre la misma base muscular Bingham establece su teoría motriz de la melodía: La elevación del tono no es meramente un resultado de la tensión creciente del aparato vocal; produce, de modo análogo, una creciente tensión muscular en el oyente. Por consiguiente una inflexión decreciente al final sirve para precipitar el proceso de relajación (distensión) que señala el fin de la melodía. Se ha hallado que se cuentan dos o más tonos cuando hay *community of organized response.* El efecto de la melodía es *a ground-swell muscular process.*

Scripture define los movimientos rítmicos como «movimientos que se repiten en intervalos aparentemente iguales». Aboga por la medida del verso según el sistema *centroide.* El lenguaje es «una onda de energía auditiva y motriz» que no puede dividirse en bloques separados, como letras, sílabas, palabras, pies, etc., a no ser de manera arbitraria que no representa la realidad. Una palabra tiene tantas sílabas como centroides se le hallen; pero en la cuenta del valor substitutivo del tono y de la cantidad para la determinación del peso *(weight),* «el centroide coincidirá raras veces con el maximum de energía». En otras palabras, otros factores además de la intensidad deben ser considerados al determinar su posición.

Varios pasajes de prosa hablada recogidos por un fonógrafo han sido medidos en diferentes épocas por Scripture; algunos de ellos han sido transcritos con notación musical. No se intentó, sin embargo, organizar la transcripción en compases *(bars)* regulares. La mayor objeción que puede hacerse a sus tablas, en las cuales se

han estudiado con minucioso detalle las amplitudes de vibración, consiste en que no se han hecho las correcciones necesarias a los errores de resonancia imputables a los diafragmas fonográficos emplea-dos. Es sabido que la resistencia de la cera basta para atenuar la exageración de amplitudes hasta cierto grado de elevación del tono. Pero aun después de haber calibrado cuidadosamente los diafragmas y de haber hecho las correcciones aproximadas, cualquier intento para localizar los centroides en la continuidad del lenguaje ordinario conduce a resultados erróneos. Lo mejor a que puede aspirar la medición objetiva es a obtener la máxima elevación de tono y la máxima amplitud registradas. Éstas, junto con los datos de la duración, pueden ser tabuladas separadamente, pero para obtener la intensidad real o para combinar los varios factores que hacen destacar un centroide hasta una mensurable claridad, parece estar lejos de lo que nuestra esperanza puede conseguir.

Sanford y Triplett comprobaron que haciendo tamborilear a cierto número de niños algunas estrofas infantiles, tal como ellos las recitan, resultó una gran variedad de interpretaciones. Por ejemplo, en el caso de «Bye Baby Bunting», cuatro niños hicieron cuatro acentos por verso, diez marcaron tres y uno hizo dos. Sobre esto interesa hacer notar que en las medidas de Scripture sobre «Who killed Cock Robin?» se señalaron tres centroides por línea, y esta proporción se tiene como un índice propio para la naturaleza esquemática del verso —de todos modos, para la versión particular que se consideraba. Esto corresponde sin duda a la teoría familiar de Coleridge, tal como la practica en *Christabel.* Debe recordarse, no obstante, que Scripture no ignora el elemento temporal como fundamento de la concepción del ritmo. Más aún, su definición de los movimientos rítmicos, explicada antes, como movimientos que se repiten *aparentemente* a iguales intervalos, muestra que es nuestra impresión de las relaciones temporales, más que su medida objetiva, lo que tiene significación.

El ritmo del trabajo ha sido objeto de atención especial por Bücher y Miss Smith. El primero defiende que los sonidos semianimales daban al hombre primitivo una sensación de reposo. Estos sonidos fueron reforzados y entonces el canto desarrolló una serie

de sonidos sin sentido, *Lautreihen.* El ritmo tonal conllevaba un ritmo del movimiento, y la respiración obligaba a ambos a cooperar. Estos cantos sin sentido fueron una ayuda para el trabajo primitivo, y Bücher los considera como origen del ritmo precursor de la danza. La teoría de Bücher sobre un segundo estadio en el desarrollo del ritmo, en el cual las palabras y las frases fueron interpoladas entre los *Lautreihen* que acompañaban el trabajo, es puramente imaginaria.

Un resultado interesante de la investigación de Miss Smith es que los observadores *piensan* que están trabajando en los golpes sucesivos *(time-beats)* cuando no lo están. La exactitud con que sus movimientos en los golpes *(beats)* de un metrónomo coincidan varía según las diferencias individuales de cada sujeto. En cualquier caso, la relación entre las dos operaciones es muy libre. La afirmación de Miss Smith de que «no hay ritmo malo» o, como la interpreta Squire, que la percepción del ritmo o bien se halla presente en su perfección o desaparece por entero, es el punto de partida para estudios posteriores genéticos sobre la materia. Las formas del ritmo pueden, en efecto, ser clasificadas en el orden de su complejidad. El ritmo más sencillo genéticamente, al cual los niños responden, es aún más simple que el espondeo de Poe (que implica un grupo bisílabo). La prueba de ello es que los niños en sus primeras reacciones al ritmo del lenguaje dan igual valor a cada sílaba, creando entonces lo que Squire llama «forma primaria del ritmo». Esto corresponde a lo que el autor del presente tratado alude como *unitary pulses.* El segundo estadio en el progreso del niño —según Squire, el cual refiere también a Böhme— es distribuir muchos acentos en la frase, sin consideración a su regularidad. No hay cuestión sobre si la agrupación binaria es psicológicamente anterior a la ternaria. Uno de los sujetos de Squire, un muchacho que lograba percibir bastante bien los ritmos yámbico y trocaico, fracasaba completamente con las formas del dáctilo y del anapesto.

El tiempo es la base del ritmo, pero el carácter de la agrupación no depende necesariamente del orden temporal. Sin embargo, el ritmo llegará a ser desagradable si la proporción *(rate)* de la sucesión excede «a la proporción natural del individuo». El arrobamiento rítmico del negro no es debido a factores asociativos como

recalcan Lipps y Groos, sino a las sensaciones producidas por el ritmo en sí mismo... Hallamos, sin embargo, en otro lugar que el sentimiento *(feeling)* no es esencial para la percepción del ritmo, puesto que las agrupaciones rítmicas ocurren en estados de indiferencia en lo que concierne al sentimiento. Se considera que Miss Smith descuida los elementos perceptivos del ritmo; no así Wundt: «Todos los fenómenos del ritmo pueden ser explicados por los actos de percepción». «La percepción del ritmo puede fallar por algún defecto fisiológico, auditivo o motor». Puede ser debida a puras causas psicológicas, inhabilidad para regular la atención o para comparar sonidos o movimientos, etc. Puede ocurir que un observador inteligente no dirija su atención sobre las series de sonidos, sino sobre la causa de la experiencia, y entonces aparece como deficiente en la percepción del ritmo.

En 1904, Marbe publicó sus investigaciones sobre el ritmo en la prosa alemana. Midió (escandió) por sí mismo el primero y el segundo millar de palabras de *St. Rochusfest* de Goethe y de *Harzreise* de Heine. El segundo y el tercer millar fueron medidos por un colaborador. El método de escansión consistía en marcar las sílabas inacentuadas en cada intervalo y la frecuencia de cada una de las variedades de *pies* en cada millar de palabras, y dedujo la conclusión de que por término medio el pie de Goethe es más breve que el de Heine. Siguiendo el método de Marbe, Lipsky emprendió una investigación sobre el ritmo de la prosa inglesa. «El estilo y el ritmo de la prosa son en gran medida idénticos». Fueron medidos, según el método de Marbe, pasajes de varios escritores: Browne, Addison, Lamb, Carlyle, Ruskin, Emerson, Howells, Spencer, Henry James e Ingersoll y los resultados fueron tabulados. *Modern Painters* de Ruskin tiene la menor extensión de pie *(foot-length).* Spencer tiene el pie más largo y la palabra más larga. Browne, Lamb y Emerson usan frases de tes acentos en gran proporción. En la última obra de Howells *the mesures are found grow closer;* el ritmo de Henry James *grows more and more open,* etc. Muchos de los resultados de Marbe son interesantes, pero su procedimiento, en conjunto, no es científico. Las condiciones en que fue hecha la escansión no estaban reguladas con cuidado suficiente. Se concedió muy escasa consideración a algunas influencias como la fatiga, el hábi-

to, la práctica y la sugestión; y se concedió demasiada importancia a los resultados de una simple escansión hecha por individuos necesariamente sujetos a variar los modos y a los efectos perturbadores de tiempo y lugar.

El peligro de dar demasiada importancia a los métodos de golpear (tamborilear) fue subrayado por Brown. Todo sistema de tamborilear como acompañamiento de los sonidos no hecho por el observador encierra demasiado el elemento de expectación y está viciado por la tendencia rítmica individual del observador. Los ritmos libremente tamborileados (golpeados) son de gran valor en el estudio general de esta materia, pero no atañen al ritmo general del lenguaje. Las experiencias con el fonógrafo encierran distorsión.

Brown cree que el error de método consistía en tratar el ritmo como una forma de arte en lugar de una forma de expresión motriz. Debería atenderse al hablante más que al oyente, el cual está expuesto a demasiadas ilusiones y malentendidos. El *sentido* (significado) interfiere con estimaciones de duración e intensidad, pero Brown rechaza todo intento de investigar sus efectos... *«La agrupación en ritmo es una experiencia efectiva, y si la situamos simplemente en la dimensión de tensión y relajación se hace de una vez claro que las relaciones de regularidad temporal no son necesarias»*. La regularidad viene a ser cuestión de recurrencia de la tensión al final de un ciclo definido. Los músculos pueden emplear un tiempo más largo o más corto para cumplir su ciclo, y la tensión puede no venir a intervalos iguales de tiempo, pero el vaivén (balanceo) está presente y desde un lugar hasta otro lugar semejante es un estado mental definido guardado a la vez por el continuo proceso circular.

Esto parece ser un intento para separar la experiencia del ritmo de su excesivamente definida conexión con la dimensión temporal y situarlo en la «dimensión de tensión y relajación».

En 1911 Brown parece haber cambiado su punto de vista. Después de decir que el único carácter indiscutible del ritmo es la impresión de regularidad que ocasiona, establece que «toda recurrencia es materia temporal» y que el ritmo es «primordialmente temporal». El acento puede ser necesario para tener «puntos de énfasis», pero no es el rasgo distintivo del ritmo. «Los rasgos acen-

tuales, aunque necesarios, no están en la raíz de los fenómenos».

Wundt mira las sensaciones en las articulaciones y en los músculos como el primer origen de las imágenes temporales. No existe un real sentido del tiempo, sino que las propiedades temporales están unidas a nuestras varias ideas. De este modo se suscitan imágenes de velocidad y de duración. Las sensaciones que acompañan a la percepción de una serie temporal de estímulos auditivos son debidas en gran medida a la tensión del tímpano y a la acción del músculo tensor timpánico. Los movimientos rítmicos automáticos no prueban una conciencia del tiempo, de igual manera que nuestro andar es usualmente intemporal. Tales movimientos son debidos al «ritmo del proceso de inervación». No obstante, en nuestro andar el cuerpo entero toma un ritmo, y los pasos nos dan imágenes temporales tan pronto como atendemos a ellos. La feliz coincidencia de que el doble paso se produce en el promedio aproximado de un segundo (.98) nos ayuda en la estimación del tiempo. El intervalo de tiempo más fácilmente estimado va entre un segundo y $1\frac{1}{5}$ segundos. Medio segundo, o sea, la duración media de un paso sencillo, puede ser considerado como la unidad más conveniente o «punto de indiferencia» frente al cual se producen los menores errores de estimación.

Esta cooperación de fuerzas excitantes e inhibidoras, a la cual están sometidas nuestras funciones centrales, sitúa la vida entera sobre una base de vibración. Cada movimiento tiene una regularidad definida, o ley de sí mismo. Consecuentemente, todos los movimientos irregulares pueden ser considerados como fragmentos rítmicos. Esto tiene significación particular en relación con la prosa hablada.

En general, un descenso, o ritmo trocaico, es usual en el lenguaje alemán no emotivo; la elevación de la forma yámbica produce efecto excitante. En las lenguas romances es más común el ritmo creciente. Sin embargo, en el desarrollo de un sentido de la «medida» rítmica estamos probablemente bajo el patrón *(standard)* de los griegos.

La música y el lenguaje tienen su probable origen común en la melodía *(song-like)* del habla. El canto de la marcha, el del trabajo y el de la danza están unidos en el canto religioso primitivo, fuera

del cual vino a ser poesía. Yendo aún más atrás, los movimientos del cuerpo al andar sugieren la marcha regular, a la cual se unen después los acompañamientos del sonido. El trabajo arrastra el ritmo hasta un estado ulterior, a causa de su tendencia al movimiento regular, y finalmente, la danza surge después de que los motivos musicales han sido concebidos. Así pues, el lenguaje ocupa una posición intermedia porque añade elementos motores más complicados a los anteriores movimientos toscos. En el andar tenemos un origen natural de la percepción rítmica, pero después, en la danza, el ritmo sonoro de la música reactúa sobre el cuerpo.

Wundt pasó revista a los resultados establecidos con respecto a las ilusiones del tiempo. Usualmente, los grandes intervalos se estiman como demasiado pequeños; los pequeños como demasiado largos. El «punto de indiferencia» en el cual se juzga más correctamente es un promedio de .6 segundos, correspondiente a un paso sencillo. Cuando este intervalo está «henchido», es usualmente sobrestimado. Desde el momento en que no hay una medida absoluta del tiempo, las ilusiones dirigen la relación y conciernen bien a los desplazamientos temporales. A menudo una serie regular parece percibirse como más rápida. Una serie larga siempre parece más veloz que una corta, cuando las unidades son iguales. Esto se debe a la atención. La diferencia de impresión entre espacios «vacíos» y espacios «llenos» depende de su longitud. Un intervalo lleno, si es breve (de .5 a 1.5 segundos) parece más largo que un intervalo vacío de igual duración; pero si es largo (2 segundos o más), parece menor. Una pausa larga antes o después de una nota produce el efecto de un acento. No es posible una serie de impresiones que no pueda, de algún modo, ser captada como rítmica.

Según Wundt, el placer del ritmo depende de dos elementos: la repetición de sentimientos de tensión y el contraste entre los sentimientos de tensión y los de distensión *(relaxation).* Esto se complica con los elementos de velocidad y número de acentos. El ritmo creciente con muy gran aceleración de la velocidad causa un sentimiento de desplacer; el ritmo decreciente con muy lenta velocidad produce un sentimiento de tensión. A más acentos, mayor excitación; distribuidos irregularmente producen excitación y desplacer. El ritmo creciente es excitante; el decreciente es calmante.

Entre ellos se halla la serie de naturaleza anfíbraca, en la cual se acentúa el segundo miembro de un grupo de tres. Los efectos desagradables son debidos a exceder los límites de la fácil comprensión de los grupos, a desviaciones de una serie rítmica, o meramente a la repetición monótona. La tendencia afectiva del ritmo, en general, consiste principalmente en excitar o calmar, con la compensación o el contraste como elementos de variedad.

Una de las más recientes investigaciones (1913) sobre psicología del tiempo es la de Benussi, el cual estima que los estudios anteriores han descuidado demasiado las ilusiones que acompañan a los intervalos llenos. Un intervalo corto parece más largo cuando está dividido en dos. Un intervalo largo parece mucho más corto cuando tiene numerosos rellenos *(filling).* Un intervalo parece más corto cuando está lleno de trabajo mental, ya sea fuerte o fácil. La captación subjetiva del tiempo depende usualmente del grado de intensidad de la atención, pero en casos extremos lo que más destaca en un intervalo temporal es la semejanza o la diferencia de las impresiones contenidas en él. El intervalo disminuye cuando los dos límites son percibidos como un grupo. Según Benussi los tres factores principales en la percepción del tiempo son: 1.º La individualización de los intervalos en cortos, largos e indiferentes. 2.º La distribución de la atención durante la percepción del tiempo. 3.º La distribución de «lo destacado» entre los elementos de relleno, extensión y límites.

En contraste con las teorías que sobre el origen de la poesía adelantaron Wundt, Bücher y otros, Verrier sostiene que su origen no está ni en el ritmo del trabajo ni en el de la danza, sino en los «segmentos» en prosa de la conversación corriente. Estos segmentos caen dentro de los límites del intervalo de «indiferencia» en la estimación del tiempo. Así, los segmentos más largos no exceden de tres sílabas, o sea, la duración del más lento paso de marcha. Los segmentos se miden de una vocal fuerte a otra vocal fuerte, y según su extensión media cada persona adopta su «ritmo natural» o «paso verbal» *(vocal-step).* Éste puede ser considerado como la unidad para medir el lenguaje. Experimentando sobre tres ingleses, Verrier halla tendencia inconsciente a dar igual duración a los segmentos rítmicos consecutivos. Así resulta «un relativo acotamien-

to de sonidos a medida que crece el número de sílabas de los segmentos». La prosa inglesa modula incesantemente, con toda probabilidad, de dos a tres golpes rítmicos *(beat rhythm).* «Ya exista o no dependencia entre el ritmo de la pronunciación y el del andar, ambos tienen una sola y misma causa: la necesidad de coordinar y regular nuestros movimientos musculares a fin de disminuir el gasto de energía».

Las pausas enfáticas y las variaciones debidas al sentimiento producen «en todos los instantes aceleraciones o retardos de diferentes clases». El ritmo goza de irregularidades, como la armonía goza de disonancias. La igualdad de los intervalos temporales es una ilusión. El ritmo individual del hablante se adapta a las fluctuaciones del sentimiento sin dar la impresión de ser arrítmico. El ritmo es agradable cuando coincide con un ritmo interior individual, el cual por sí mismo está sujeto a variaciones. En cualquier caso, el ritmo artístico depende del retorno al batido a iguales (aparentemente iguales) intervalos de tiempo. «En la realidad objetiva el pie de nuestros versos se acerca a la igualdad absoluta en el mismo grado que las medidas de la música». Esta conclusión es el resultado de experimentos en la versificación francesa. En general, Verrier parece pensar que el ritmo depende de la ilusión de igualdad de los intervalos temporales, como base. Pero disfruta *(enjoys)* de la introducción de una medida de irregularidad *per se.* Cuando el hablante u oyente no tiene conciencia de la irregularidad objetiva, lo que predomina es su placer por la ilusión de igualdad.

El elemento «peso» tiene capital importancia en las investigaciones de Landry. El acento depende de la «energía y, sobre todo, de la duración». El ritmo se define como «la marcha de la energía» y «la relación de medida y sucesión en número, energía y duración». El efecto complejo del número, energía y duración de la sílaba constituye el «peso»; el efecto complejo del número, amplitud *(ampleur)* y «peso» constituye el «equilibrio». El equilibrio silábico es la base de la declamación francesa. No llega a sacar conclusiones definidas sobre el ritmo en una prosa, aunque hace numerosas mediciones interesantes.

Más teórico en su naturaleza es el tratamiento del ritmo por Saran. Define el ritmo como «toda organización, agradable como

tal, de sucesos *(recurrences)* perceptibles sensiblemente». Esta organización implica tres elementos: una gradación de peso, una gradación de tiempo y una unificación basada en el placer. El ritmo es puramente mental en su origen. La impresión psíquica de «peso» es debida a factores fonéticos tales como intensidad, tono, etc., pero es un elemento de acento lo que se define como «un complejo de escogido y claramente organizado peso, duración y relaciones de unidad». Se critica a Sievers por confundir peso *(weight)* y acento. La prosa artística es rara vez rítmica, a menudo arrítmica *(unrythmic),* pero principalmente sin ritmo *(rhythmless),* conteniendo un elemento de ordenación que no debería ser llamado ritmo. En estas distinciones Saran, a pesar de su creencia en que el ritmo es puramente materia de percepción intelectual, parece fortalecer la unidad de las cualidades de la prosa, más que los varios efectos que un pasaje puede producir sobre cierto número de oyentes. La teoría motriz parece ser extraña a su concepción del asunto, la cual no está tratada de acuerdo con ningún sistema psicológico aceptado. Su concepción del ritmo, sobre todo, fortaleciendo la condición de placer, excluye los bien conocidos casos, mencionados por Squire, en que la percepción del ritmo va acompañada por sentimientos de indiferencia.

Schipper define el ritmo como «un orden regular en la sucesión de las diferentes clases de movimientos». «Por tanto, todo ritmo en nuestra danza, poesía y música, viene a nosotros desde el pasado remoto, y es de la misma naturaleza en estas tres artes». La danza es la forma típica y la fuente de todo movimiento rítmico. El elemento temporal queda subrayado en su definición del ritmo poético, el cual es «una especial simetría, fácilmente reconocible como tal, en la sucesión de sílabas de distinta calidad poética, que llevan (portan) un sentido y están arregladas para ser pronunciadas en divisiones de tiempo, las cuales son simétricas en sus relaciones mutuas». «En prosa, las palabras se siguen en un orden determinado enteramente, o casi enteramente, por el sentido»; pero aun en prosa «es a veces observable una cierta influencia de orden rítmico». En el tratamiento histórico de Schipper sobre las varias teorías relacionadas con la versificación en inglés antiguo, se desbrozan algunos problemas interesantes, pero sin discutirlos por completo.

Entre ellos está la teoría de Jessen, desarrollada por sus sucesores, de substituir las pausas por «golpes no realizados» *(beats not realized)*. Ésta envuelve las posibilidades de la sincopación en relación con la métrica, que han sido tan descuidadas aun por aquellos que plantearon la escansión del verso sobre una pura base musical.

Schipper, juntamente con Sievers, acepta la teoría *two-beat* para el verso aliterado del antiguo y medio inglés, enlazando en parte el testimonio de Gascoigne y del obispo Percy. Según este punto de vista (Expone por qué razones le parece falsa esta teoría, pág. 38)... Nada claro dice Saintsbury sobre el ritmo de la prosa inglesa (págs. 38-39).

2

LANDRY

pág. 25
págs. 26 y sigs. Bibliogr. anterior a 1911.
pág. 79 Ritmo percibido y ritmo producido.
págs. 82 y sigs. Muy importante.
págs. 87 y sigs. Ritmo continuo (amétrico) y discontinuo (métrico).
pág. 127 Ritmo del español.
pág. 128 Verso y prosa: convencional.
pág. 171 Sentido de la energía y del tono.
pág. 176 «Las sílabas vulgares no se miden, se cuentan». Dilatabilidad de fonemas y sílabas.
pág. 189 «L'accent est le pivot du rythme dans le langage».
pág. 191 Francés (acento).
pág. 198 Anticipación del acento en francés.
págs. 229 y sigs. Grupo rítmico.
págs. 244 y sigs. Sílabas del grupo rítmico en francés.
pág. 272 Evolución del verso francés.

3

[UNA PRIMERA REDACCIÓN DE *EL RITMO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA*]

Los movimientos que realizan los órganos de la fonación y de la articulación se producen según un juego de tensiones y distensiones como todos los movimientos musculares. Cualquier movimiento, ya sea impulsivo, ya sea prolongado durante más o menos tiempo, se compone de una tensión seguida de una distensión. Puede ocurrir que un movimiento total contenga un número mayor o menor de movimientos parciales dirigidos al mismo fin, y en este caso se producirán dos series, una tensiva y otra distensiva, sin perjuicio de que cada uno de los movimientos que componen una y otra serie tengan también su tensión y su distensión propias. Este mecanismo fisiológico, en lo que se refiere a la elocución, está regido por la marcha de la atención del hablante, tensa hasta alcanzar cierto clímax o punto culminante, desde el cual se inicia el aflojamiento de la distensión. Es, pues, de naturaleza psicofisiológica, y en él se basa el sentimiento de balanceo o de vaivén que perciben a la vez el hablante y el oyente, y que es la base del ritmo hablado en cualquier lengua, porque su condición primaria no es idiomática, sino psicofisiológica, y por lo tanto universal. Lo idiomático, y también lo individual de la expresión, vendrán después a informar o dar forma a este rítmico vaivén de tensiones y distensiones.

Para el hablante, la atención tensa se traduce por la energía creciente o sostenida de su dicción, en tanto que la energía decreciente marca el proceso distensivo. Usamos adrede el término vago de *energía,* empleado también por varios autores, para no definir ahora si consiste en la tensión de las cuerdas vocales, o en la presión y volumen del aire espirado, o en la duración, o en el tiempo acelerado-retardado, o en varios de estos factores a la vez. Estas cualidades acústicas aparecerán en el análisis físico de las ondas sonoras producidas en cada caso, y ellas nos dirán en qué consiste esa ener-

gía mayor o menor. El que habla tiene sólo el sentimiento de una *fuerza* que intencionalmente crece, se mantiene o disminuye en los movimientos de su aparato vocal. Esta es la teoría *dinámica* del ritmo lingüístico, defendida principalmente por Stetson al decir que todo ritmo es «ritmo de movimientos»[1].

No importa a nuestro objeto averiguar si el balanceo de tensiones y distensiones producido por el hablante es percibido directamente por el que oye como movimientos de tensión y distensión del tímpano o, en general, del aparato auditivo; o bien si en la percepción de las variaciones de energía figura más o menos una reproducción mental de los movimientos fonatorios que realiza nuestro interlocutor. Quede esta cuestión para la Fisiología y la Psicología, porque no parece afectar al punto de vista estrictamente lingüístico que nos hemos propuesto.

Interesa en cambio subrayar, para el ritmo percibido, lo que desde Wundt[2] es ya una adquisición en firme de la Psicología: «No es posible una serie de impresiones que no pueda de algún modo ser comprendida como rítmica». Cuando oímos los martillazos del herrero sobre el yunque podemos agrupar los golpes en combinaciones binarias, ternarias, cuaternarias, etc., y aun marcar acentos de intensidad sobre determinados golpes de cada agrupación; y es muy probable que nuestros grupos arbitrariamente formados no coincidan con el acompañamiento regular con que el herrero golpea. El viajero que deja vagar su pensamiento sobre los golpes de las ruedas en las junturas de los raíles, situadas a distancias sensiblemente iguales, organiza a su arbitrio las impresiones percibidas, en unos *pies* acompasados que no existen en la realidad objetiva [...].

Esto significa que la organización interior de un ritmo percibido puede no coincidir con la serie objetiva de los estímulos. Ya veremos luego que los hábitos rítmicos predominantes en el habla de una colectividad humana guardan estrecha relación con la ma-

---

[1] R. H. STETSON, «Rhythm and rhythme», en *Harv. Psy. St.*, I, 1903 pág. 453; «Motor theory of rhyme and discrete succession», en *Psy. Rev.* XII, 1905.

[2] W. WUNDT, *Völkerpsychologie,* Leipzig, 1900-1909, III, pág. 53.

nera de interpretar los hablantes las impresiones extralingüísticas percibidas, y que a su vez la lengua tiende a configurar el perfil sonoro de las palabras y de las frases según los patrones rítmicos que predominan en cada comunidad lingüística.

Patterson[3] demostró, con numerosos e interesantes experimentos, las grandes diferencias de actitud que existen entre unas personas y otras en cuanto a percibir series regulares en un trozo hablado. Mientras unos se dan cuenta con dificultad del acompasamiento de los versos, otros perciben fácilmente una marcha regular en un trozo de prosa, y son capaces de interpretarla tamborileándola con los dedos y formando series regulares de sílabas o de grupos silábicos. Unos se muestran muy sensibles a los acentos, y tienden a organizar en torno a ellos las series percibidas; otros se inclinan con preferencia a dividir el tiempo en fragmentos aproximadamente iguales o simétricos, valiéndose de modificaciones en el tiempo, o de un ritmo incorporado cuando no coincide con el ritmo marcado, como es frecuente en la prosa. Estas diferencias en la capacidad individual de reacción ante las mismas series de impresiones hacen que nos desentendamos por razones metódicas de las peculiaridades personales o de un grupo más o menos extenso de individuos, y reduzcamos nuestra atención a los factores rítmicos siempre presentes en la elocución de todos los hablantes de una comunidad lingüística, en nuestro caso la española. Podrá ocurrir que en muchos casos nuestra indagación nos conduzca a elementos rítmicos universales, existentes en cualquier lenguaje; otros serán sólo propios de un grupo de lenguas, y finalmente descubriremos, quizá, algunas características idiomáticas del español o de sus variedades geográficas. Nuestra investigación se dirigirá, especialmente, a la prosa literaria elaborada con fines artísticos, ya que por lo común sólo aparecen en ella las grandes unidades rítmicas. El habla coloquial, formada por unidades generalmente poco extensas, necesita un tratamiento metódico particular, del que hablaremos más adelante, puesto que no hay en ella el trabajo de *composición* artística propia del escritor y del orador.

[3] William M. PATTERSON, *The rhythm of prose,* New York, 1917.

Antes de seguir adelante conviene aclarar que la ondulación de tensiones y distensiones con que se produce toda comunicación oral no es de carácter automático, como otros movimientos musculares, por ejemplo los pasos y el vaivén de los brazos cuando, después de la etapa de aprendizaje infantil, hemos aprendido a andar sin atender especialmente a los movimientos que realizamos. Toda comunicación coherente por medio de la palabra está dirigida por la tensión del que habla. Podrá haber automatismo en el ligamen que se establece entre la intención expresiva y las contracciones y dilataciones de los músculos vocales, pero esta intención expresiva rige siempre (en condiciones normales) la marcha de la atención y a ella se ajustan los movimientos fonatorios.

II [...]

III

[...] Para Hegel, aun en la raíz misma de la concepción artística «el límite donde termina la poesía y comienza la prosa es difícil de fijar, y no puede ser observado con precisión de una manera general» (*Lecciones de Estética,* t. III, cap. II, secciones 2 y 3). Si esta indeterminación ocurre ya en el campo profundo de la Idea de lo bello, según el sistema hegeliano, mucho más habrá de presentarse en el campo de los sonidos. Meumann consideraba el ritmo como un proceso mental con el que agrupamos las sensaciones sonoras en un sistema de imágenes distribuidas sobre una base temporal. Pero al lado de este tipo de ritmo describía otro ritmo de los pensamientos mismos, capaz de estorbar las relaciones estrictamente temporales. De este modo, las frases pueden ser consideradas como unidades y grupos semejantes que reaparecen con efecto satisfactorio e intervalos desiguales de tiempo[4]. De esta definición de Meumann conviene retener ahora el origen mental del ritmo, que nos conduce a no negar su presencia cuando no se traduzca en formas fonéticamente mensurables, como puede ocurrir en el verso libre y en la prosa.

---

[4] E. MEUMANN, «Untersuchungen zu Psychologie und Aesthetik des Rhythmus», *Philos. Stud.,* X, 1894, pág. 272 y sigs.

Concurren, pues, en el ritmo lingüístico dos causas inmediatas: una psíquica, que es el modo de sucederse todos los contenidos de nuestra conciencia; otra psicológica, que hunde sus raíces en la marcha de la atención y en la naturaleza de los movimientos musculares. Ambas causas pueden actuar de modo más o menos decisivo y visible en cada caso, y afectan en proporción distinta al significado y al significante; pero se hallan siempre presentes en el habla, con lo cual queda dicho que no podemos hablar sin ritmo. Este ritmo natural y deliberado de toda comunicación oral puede adoptar, en grados diversos, formas artísticas conscientes.

IV

[...] Nuestra teoría del ritmo en la prosa estudiará separadamente todos los factores fonéticos que puedan repetirse en cada una de estas tres unidades naturales (oración, grupo fónico y sílaba) produciendo un efecto rítmico [5].

Ritmo de las oraciones. Acabamos de notar que los tonemas terminales no sólo ejercen una función fonológica delimitativa de las unidades de sentido que llamamos *oraciones,* sino que el intervalo que dichos tonemas recorren reaparece con caracteres semejantes a lo largo de varias oraciones sucesivas. Las pausas que siguen al tonema terminal, ordinariamente más largas que las interiores de oración, vienen a reforzar esta función a la vez delimitativa y rítmica.

Por otra parte, hemos visto al principio que el movimiento general de la atención del hablante se compone de una tensión seguida de una distensión. Navarro Tomás [6] ha demostrado que la altura máxima de la entonación interior marca la cúspide o clímax del movimiento tensivo, desde el cual se inicia el descenso distensivo. Esta ley se cumple tanto si la oración contiene un solo grupo

[5] La igualdad o semejanza de fonemas (aliteración, consonancia y asonancia) son, como es sabido, un factor del ritmo poético; pero en prosa constituyen un defecto, salvo las formas híbridas de la prosa rimada, la paronomasia empleada como medio estilístico, y ciertas formas de onomatopeya que por repetición pura *(tintín, runrún, cuco)* o combinada con fonemas contrapuestos *(tictac, pimpampún, ni fu ni fa)* ofrecen recurrencia rítmica indudable.

[6] *Loc. cit. {Manual de entonación española},* págs. 54-59.

fónico como si se parte en dos o más. En este último caso, el tono interior más alto de la serie corresponderá al final de una de las unidades melódicas en que la oración se divida; es decir, que cualquiera que sea el número de grupos fónicos interiores, unos pertenecerán a la parte tensiva y otros a la distensiva. O lo que es lo mismo, la división es siempre binaria, y corresponde al sentimiento de vaivén o balanceo con que la oración se pronuncia y se percibe, como ya mostraron los antiguos [7].

Las partes tensivas y distensivas son de duración desigual. Sólo por causalidad tienen igual número de sílabas. Algo más frecuente es que en las oraciones breves la diferencia sea de pocas sílabas.

En la prosa literaria española de todas las épocas se observa de un modo general una tendencia a hacer más breve la parte tensiva que la distensiva; la descarga del clímax alcanzado suele ser más lenta y gradual que el avance hasta lograrlo. Tanto en las oraciones de un solo grupo fónico como en las bipartitas, cuando no se produce con *isocolon* aproximado, la desigualdad favorece de ordinario a la parte decreciente. El caso inverso es relativamente raro. Para esta medida nos valemos del cómputo del número de sílabas; pero hay que tener en cuenta que en la dicción real tendemos a refrenar el tempo de la segunda parte con el fin de equilibrar o aumentar su duración total, siempre que su número de sílabas no alcance la longitud de la parte tensiva. Por otra parte, debe entenderse que tratamos de la *energía* balanceada de las dos partes, y que la mayor intensidad o énfasis de la distensión puede equilibrar muy bien su brevedad temporal relativa. Así se observa que la mayor parte de los casos en que la distensión es notoriamente más breve que la tensión, contienen alguna palabra o frase de dicción enérgica, como un imperativo, un vocativo, una exclamación, etc., cuya intensidad compensa su plena duración.

---

[7] No es indispensable que el *crescendo* o *decrescendo* de energía esté marcado precisamente por la cúspide melódica. Puede señalarlo también la aceleración del tempo en la primera rama y el retardo en la segunda. De igual manera, puede marcarse por el contraste de intensidades en aumento y en disminución. Cualquiera de estos medios, o todos a la vez, traducen el balanceo rítmico de la atención con que el hablante se expresa.

Cuando la oración se divide en más de dos grupos fónicos, si no son iguales la parte tensiva y la distensiva, la segunda suele ser más larga que la primera. También aquí el refuerzo de intensidad puede compensar la brevedad relativa.

Conviene recalcar que estas observaciones definen sólo una tendencia general, que se cumple en proporciones variables según autores y estilos; pero no conozco escritor español alguno en el cual predominen numéricamente las oraciones con distensión más breve que la tensión. En el diálogo del habla corriente, estas proporciones se alteran muy a menudo, y esta es una de las diferencias que lo separan de la prosa literaria artísticamente construida.

Cuando la oración se divide en más de dos unidades melódicas, unas pertenecen por entero a la rama tensiva y otras a la distensiva, según quedó dicho antes. Para caracterizar el ritmo estilístico en la prosa literaria importa tener en cuenta, por una parte, la tendencia predominante en cada caso a dividir la oración en muchas o pocas unidades melódicas; por otra parte, hay que examinar en qué proporción se reparten éstas entre las ramas tensiva y distensiva. Un estilo de amplias oraciones subdivididas en muchos grupos fónicos prolonga el sentimiento de espera hasta que llegamos a los tonemas terminales, y pasa con poca detención sobre el valor semántico y expresivo de las palabras. Por el contrario, un estilo formado con predominio de oraciones de corto número de unidades, se detiene más en la significación. Dentro del mismo número total de unidades, si predominan las tensiones breves, el estilo adquiere la andadura lenta de las distensiones prolongadas. Si predominan las tensiones, la aceleración del tempo hasta alcanzar un clímax, seguido de breve distensión, imprime a la prosa una marcha rápida.

4

[RESEÑA A *ENSAYOS SOBRE ESTILÍSTICA ESPAÑOLA*][1]

El autor, bien conocido por sus valiosos estudios de musicología y folklore musical, expone en este libro los resultados de sus investigaciones sobre estilística literaria en aquellos aspectos que más se acercan a la musicalidad del lenguaje, es decir, el ritmo y la expresividad de los fonemas, en cuanto estos factores acústicos pueden servir para caracterizar el estilo de determinados escritores y los matices peculiares de lo expresado en cada texto. Claro es que las posibilidades de diferenciación se hallan limitadas por las condiciones fonológicas generales de la lengua; pero dentro de lo que ellas permiten, caben siempre variaciones en la proporción numérica con que se emplean en cada caso los recursos idiomáticos. El libro de Torner está hecho, pues, a base de recuentos estadísticos destinados a darnos cuenta de la estructura rítmica predominante en los textos analizados y de la frecuencia relativa de los fonemas que más colorean la expresión. Por superficiales que a primera vista parezcan, y aunque sean generalmente indeliberadas, estas cualidades sonoras pueden hacernos penetrar en la creación literaria y, sobre todo, revelar el tono general en que el autor se hallaba inmerso al escribir. Navarro Tomás, en sus *Estudios de Fonología Española* (1946), señaló en conjunto los caracteres acústicos de nuestra lengua en comparación con otros idiomas modernos, y aplicando después el mismo método determinó al final del libro los rasgos dominantes que, desde este punto de vista, ofrecen varios estilos literarios. De manera análoga ha conducido Torner los trabajos cuyas conclusiones presenta en estos cuatro ensayos. No ha querido darles carácter definitivo, sino que el mismo título de *ensayos* alude a su intención de ofrecerlos al lector como tanteos o

[1] Eduardo M. TORNER, *Ensayos sobre estilística literaria española.* Dolphin Book Co., Oxford, 1953, 132 págs.

exploraciones previas que puedan servir de guía metódica para ulteriores estudios. Sin embargo, los resultados a que ha llegado en algunos puntos representan, como veremos, un avance muy notable hacia la solución de los problemas planteados.

El primer ensayo, sobre «El ritmo en la prosa», había sido ya publicado por el autor en la revista *Música* (Barcelona, 1938); pero como las publicaciones de aquellos años de guerra no alcanzaron difusión suficiente, era necesaria la reimpresión ampliada que ahora podemos leer en este libro. Encuentra Torner diferencias de estilo entre los escritores, motivadas, entre otras causas, por una distinta disposición de los acentos rítmicos dominantes. En los trozos de prosa moderna examinados —Valle Inclán, Ortega y Gasset y Azorín— distingue, como más frecuentes, seis tipos de ritmo. Cuatro de ellos, a los que denomina *líricos,* se caracterizan por el ritmo ternario, solo o combinado con alguna unidad binaria. Considera como *no lírico* el ritmo binario múltiplo de dos, y como *semilírico* el binario con grupos de tres unidades. Puesto que no puedo entrar aquí en pormenores que pretendan suplir, ni de lejos, la lectura del libro comentado, me limitaré a decir que la proporción de ritmos líricos es la dominante en Valle Inclán, en tanto que Azorín tiene en los trozos examinados por Torner un marcado predominio del ritmo binario, no lírico. Ortega y Gasset ofrece también en su prosa un ritmo binario preponderante, pero en proporción menor que Azorín. Añade Torner minuciosas comparaciones de textos para demostrar que si bien estas proporciones dependen en primer término de la personalidad del escritor, y quizá también de peculiaridades de su región de origen, se hallan en gran parte condicionadas por la naturaleza de lo expresado. La comparación de textos del mismo autor hace patente que en la prosa teñida de emoción lírica la proporción habitual en él se altera más o menos en favor de los ritmos ternarios. Por el contrario, el promedio de los ritmos binarios tiende a crecer en la prosa narrativa, didáctica o conceptual. Tanto el enfoque general del tema como los caminos que señala Torner para resolverlo me parecen muy bien logrados, y su lectura ha introducido en mis propias ideas una aclaración importante. En un artículo que sobre el ritmo en la prosa española publiqué en la revista *Madrid* (Barcelona, 1938), establecí la ten-

dencia general de nuestro idioma al ritmo binario. Me refería, claro es, a una inclinación idiomática muy marcada, que en mis experiencias fonéticas se manifestaba sobre todo en la lectura con tempo *andante.* Torner acepta mis conclusiones, pero hace ver al mismo tiempo que el lirismo introduce modificaciones varias, entre ellas la del *tempo*; y en estas condiciones la prosa literaria brota ya acuñada con tendencia más o menos manifiesta al ritmo ternario, que se sobrepone a la estructura en general binaria del acompasamiento idiomático. Hay que admitir, en consecuencia, que sobre los hábitos y tendencias de la lengua actúan, en este terreno, como en todos los demás, factores estilísticos de gran importancia. El *andante* será, pues, el tempo más propio de la elocución objetivada, no lírica, y en él se halla normalmente el campo donde se manifiesta con mayor frecuencia el ritmo binario dominante en el idioma. Las alteraciones de la entonación y del tempo motivadas por lo emocional arrastran consigo variaciones rítmicas.

Aplicando el mismo procedimiento al análisis de los romances, encuentra Torner cinco esquemas rítmicos octosilábicos: uno, binario, que predomina en los romances narrativos, épicos —Rodrigo, Bernardo del Carpio, Infantes de Lara, Cid—; por esta razón lo denomina *heroico.* Otros tres esquemas corresponden a los romances *líricos,* con diferentes combinaciones ternarias; y, por último, un tipo rítmico *semilírico.* Esto no quiere decir que cada romance tenga todos sus octosílabos moldeados según el mismo patrón; se trata del predominio de unos u otros tipos de octosílabo. El principal hallazgo de Torner consiste, después de haber establecido los cinco esquemas mencionados, en trazar el inventario, romance por romance, y llegar con ello a indicar con claridad perfecta la distinción entre la expresión heroica y la expresión lírica, con sus formas intermedias, en completa armonía y correspondencia con las conclusiones a que ha llegado en sus estudios sobre el ritmo en la prosa. Sabíamos ya que dentro de un mismo romance alternaban los octosílabos de diferente acentuación, pero no se había llegado, que yo sepa, a señalar los tipos rítmicos con tan clara precisión, hasta el punto de que de ahora en adelante serán ya conceptos que los estudiosos podremos manejar sin las ambigüedades a que nos sometía la simple indicación de las sílabas acentuadas.

Los ensayos tercero y cuarto están dedicados al juego de vocales, como fonemas en los que recae principalmente la expresividad sonora de la obra literaria. Se sirve para ello de los fragmentos de prosa analizados por el autor para el estudio del ritmo, y de los romances que examinó con el mismo fin. Desde hace tiempo son conocidos entre los psicólogos y los artistas de la palabra los efectos evocados por los fonemas, desde la onomatopeya directa hasta las asociaciones sinestésicas y mnémicas más complejas. Recordemos, por ejemplo, las indagaciones de los retóricos antiguos sobre la «armonía imitativa», y la famosa composición de Rimbaud, que hizo popular lo que desde entonces se ha venido llamando «audición coloreada». Desde el punto de vista lingüístico, Grammont dedicó a este tema un largo capítulo titulado «Fonética impresiva» en su *Traité de Phonétique*; Navarro Tomás, en el libro ya citado, estudió la frecuencia media de los fonemas españoles comparándola con la de otras lenguas. En las investigaciones de Dámaso Alonso acerca de la poesía española abundan también las indicaciones y sugerencias sobre la motivación fonética de las palabras y el color que los fonemas comunican al estilo. Por lo que se refiere a las vocales, es bien conocido el efecto vivo y brillante de las que componen la serie anterior, especialmente *i,* cuyo timbre refuerza los armónicos agudos, frente al matiz oscuro de *o, u,* en cuya composición armónica se destacan las resonancias graves. Para la prosa examina Torner las vocales cadenciales, y encuentra que (pág. 52) «en Ortega predominan las terminaciones en *ea, eo, ae;* en Valle Inclán, las en *ao, ia, eo,* y en Azorín, las en *ao, eo, io*». Es evidente —añade— la preferencia de Valle Inclán por las sonoridades brillantes, así como la de Azorín por las graves y la de Ortega por las intermedias. Extiende la comparación a otros textos, como fragmentos de la *Crónica de 1344,* del *Quijote* y de *La Gitanilla,* y llega a concluir que, aun tratándose del mismo autor, las vocales de timbre agudo se emplean con mayor frecuencia en la prosa de carácter lírico, y las de timbre grave en la de tono narrativo, no emocional. El mismo estudio, aplicado a las asonancias del Romancero, muestra la preferencia de los romances heroicos por las sonoridades graves, y la proporción relativamente elevada de las agudas en los netamente líricos. Como se ve, el juego de vocales guarda relación

con lo que Torner ha observado acerca de los ritmos en la prosa y en el verso de los romances. Por esto ha hecho bien en publicar juntos sus cuatro ensayos cuyas conclusiones se enlazan entre sí y llevan la convicción al ánimo del lector, dentro de lo huidizo y relativo de la materia tratada en ellos. Los dos apéndices con que el libro termina son como calas sueltas en textos de autores, carácter y épocas distintos, que confirman la eficacia del método seguido y la posibilidad de extenderlo.

5

PRELIMINAR

He aquí una obra que entreveíamos sólo como posible en un futuro más o menos lejano, cuando en el primer tercio del siglo nos esforzábamos por plantear debidamente los problemas del ritmo idiomático en general, entre ellos el de deslindar las fronteras que separan el verso de la prosa, buscando una explicación del versolibrismo, que ya por entonces se había extendido entre numerosos poetas del mundo hispánico. Los lingüistas que nos reuníamos en el laboratorio de Fonética del Centro de Estudios Históricos en torno al maestro Navarro Tomás sentíamos entonces como evidente la necesidad de estudiar primero el ritmo del habla usual (acento, entonación, pausas, extensión y caracteres de los grupos fónicos e intensivos, etc.), como escalón previo que nos permitiría enfocar después otros problemas más altos de estilística literaria, como los que ahora enfoca y resuelve con valentía y novedoso acierto la autora de este libro que el lector tiene en sus manos.

La doctora María Isabel Paraíso, profesora en la Universidad de Montreal (Canadá), está bien informada de la bibliografía que sobre el ritmo se ha publicado en las principales lenguas de cultura; conoce a fondo el estado actual de los estudios de Fonética y Fonología, y añade a esta preparación científica —como verá el lector— una fina sensibilidad artística, basada en su propia experiencia de poetisa. De tales cualidades nace su aguda percepción analítica del valor estilístico de los textos literarios que examina y que constituyen la nervatura esencial del libro. Desde los primeros capítulos admiramos la despierta percepción con que está trazado su análisis de José Hierro y la interpretación, verdaderamente original, del verso libre de León Felipe.

Como decimos, forman el grueso del libro los capítulos que dedica a estudiar minuciosamente los elementos rítmicos de la prosa literaria contemporánea en fragmentos de autores españoles e hispanoamericanos, unos pocos del siglo XIX (Martí, Castelar...),

y los más del XX. No es que la autora cree el método, que otros críticos han empleado ya en trabajos monográficos; pero lo aplica de manera tan rigurosa y exhaustiva a todos los factores que integran el ritmo, que ojalá encuentre imitadores entre los investigadores de hoy. Como los factores rítmicos se dan todos conjuntamente en cualquier texto que analicemos, el problema concreto consiste en la frecuencia relativa con que se presenta cada uno; es decir, en la proporción que guardan entre sí, según las diferencias de contenido, época, género prosístico y estilo personal del autor. No se trata sólo de obtener unas relaciones numéricas, sino precisamente de saber captar en cada caso la fisonomía rítmica del trozo estudiado, reflejo de la forma interior con que fue creado. Trabajo científico ciertamente; pero también —y yo diría principalmente— de identificación artística entre el escritor y su crítico.

Después de esa larga y difícil labor analítica, cuya elaboración ha debido de costarle mucho tiempo, la doctora Paraíso llega en visión de conjunto a establecer una tipología rítmica de la prosa en un inteligente Epílogo, donde resume los caracteres predominantes de cada uno de los tipos que establece según la nomenclatura de que se ha servido, es decir: prosa poética, oratoria, narrativa, ensayística, científica y dialogada. Este intento de tipificación rítmica es enteramente nuevo en nuestra lengua. En otros idiomas existen estudios parciales aplicados a ciertos autores o a determinadas clases de prosa; pero no hay, que yo sepa, un ensayo tipológico de conjunto como el que ahora comentamos. Sin duda sus esquemas podrán ser retocados, ampliados o subdivididos, y la autora es la primera en solicitar la colaboración de la crítica. Ella misma continuará seguramente por el camino trazado y enriquecerá nuestra bibliografía filológica con nuevos estudios. Por esto me es tan grato encabezar su libro con unos renglones de aplauso por la tarea realizada y de aliento por la que esperamos de su juventud, sensibilidad y saber.

Conclusión

A lo largo de cuatro décadas, tesoneramente, la investigación de don Samuel Gili Gaya se ha dirigido una y otra vez a desentrañar el problema del ritmo español en sus cuatro ámbitos de aplicación: la prosa hablada, la prosa literaria, el verso libre moderno y el verso tradicional.

Ilusionado por la novedad intelectual de la Fonética Experimental, y motivado por el magisterio de don Tomás Navarro Tomás, comienza su indagación por el examen quimográfico de elementos susceptibles de generar ritmo, no explorados en español hasta la fecha: la *entonación* primero, y la *cantidad* después. En esta etapa le parece la Fonética a nuestro autor el camino objetivo, científico, incuestionable.

Dedica tres o cuatro lustros al estudio de esos parámetros rítmicos, hasta que el exilio de don Tomás Navarro y su propia convicción de que la Fonética Experimental no puede suministrarle la clave del ritmo, le hacen abandonar definitivamente esa senda y adentrarse en otra más humanista y subjetiva: la consideración de los múltiples factores rítmicos concomitantes que subyacen en ese fenómeno global llamado «ritmo». Y también el examen y asimilación de cuantas teorías acerca del ritmo puede allegar procedentes del ámbito europeo y americano.

El artículo de 1938 es indicativo de lo primero. Considera ahora que el ritmo en la poesía puede obedecer tanto a elementos *fónicos* como a elementos *psíquicos* (repetición de imágenes, ideas o emociones). (De momento, descarta estos últimos de su investigación, pero volverá sobre ellos en 1956 y los convertirá en fundamentales para el verso libre). Y, respecto a los elementos *fónicos* que constituyen el ritmo, menciona y examina cuatro —o mejor cinco, puesto que el cuarto está subdividido en dos—: el «pie intensivo» o agrupación de sílabas en torno a un acento, el «tempo» elo-

cutivo, la entonación, la cantidad silábica y la cantidad del grupo fónico. Esta última le parece ahora —y le seguirá pareciendo en los trabajos sucesivos—, si no el factor rítmico principal, sí uno de los más importantes.

En cuanto al examen y asimilación de las teorías sobre el ritmo emitidas en otras culturas avanzadas, Gili Gaya tiene en cuenta los aportes de la Psicofisiología alemana de comienzos de siglo, con su distinción entre «movimiento balístico» y «movimiento conducido» (que él reformulará en clave lingüística como contraste entre el movimiento de la sílaba y el del grupo fónico). Esta distinción le permite, en 1956, avanzar su propia teoría sobre el ritmo del verso libre, fundado en amplios movimientos conducidos (de grupo fónico), frente al ritmo de la Métrica tradicional, basado en puntuales y breves movimientos balísticos, silábicos.

Además, la concepción fisiológica alemana considera al ritmo como derivado de los movimientos orgánicos más elementales (latido cardíaco, paso simple), a partir de los cuales el hombre interpreta y mide todos los movimientos de su entorno —inclusive el ritmo literario— sobre unas coordenadas de tiempo y de intensidad. Esta concepción lleva a Gili Gaya a contemplar en 1956 tanto el ritmo de la prosa como el del verso libre como «sucesión de movimientos tensivos y distensivos».

Este entramado teórico —próximo al de los trabajos rítmicos de Amado Alonso— fructifica en el más importante estudio de don Samuel sobre el tema *(El ritmo en la poesía contemporánea)*. Pero antes de llegar a ese punto de madurez, otros trabajos, que aportamos en los Apéndices, van preparándolo: la lectura atenta de los libros de Eugène Landry y de William Morrison Patterson, así como el «ensayo» que reconvertirá en conferencias.

Por otra parte, esa exploración que don Samuel realiza de otras vías no fonéticas para la comprensión del fenómeno rítmico, le conduce también hasta las fuentes de nuestra civilización: hasta la teoría retórica del ritmo, cuyos puntales máximos son Cicerón y Quintiliano. De hecho —pensamos nosotros—, la formulación grecolatina del ritmo es la más coherente que la humanidad ha producido hasta nuestro siglo.

En la *compositio,* dentro del *ornatus* de la *elocutio,* estudiaba la Retórica antigua la armonía de las frases en los períodos, de los miembros en las frases, y de las palabras en la secuencia fónica. Los fenómenos de la *compositio* abarcaban, pues, tanto el nivel fonético como el sintáctico. En el nivel fonético estudiaban, además de los efectos de la aliteración, el *numerus* o *rhythmós,* es decir, la sucesión regulada de sílabas largas y breves, y muy en particular las *clausulæ* o sílabas finales del período. En el nivel sintáctico, el *periodus* o circuito oracional regulado y artístico, se subdividía en prótasis y apódosis, y cada una de estas partes, a su vez, en *cola* o miembros y *commi* o secuencias inferiores a las tres sílabas, que se integraban en los diversos *cola.* Según el número de *cola,* el período podía ser bimembre, trimembre, cuatrimembre o plurimembre.

Don Samuel menciona esta teoría de modo rápido (1956) —la tripartición sintáctica en «inciso» *(comma),* «miembro» *(colon)* y «período», así como la distinción clásica entre «ritmo» y «metro»—, pero no extrae sus consecuencias últimas mediante el entronque de esta teoría con los conceptos lingüísticos contemporáneos. Para la explicación del ritmo en español actual prefiere la teoría psicofisiológica.

El ritmo en la poesía contemporánea es un extraordinario trabajo, y constituye —a nuestro entender— el esfuerzo máximo de conceptualización rítmica realizado por su autor. Este trabajo prolonga y culmina las «Observaciones sobre el ritmo en la prosa española».

Con posterioridad, la conferencia titulada «El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria» (1962) sistematiza las ideas previamente expuestas, y aporta una sabia reflexión idiomatológica sobre las propiedades de la lengua española (gravedad, marcialidad, claridad).

Por último, en el conjunto de escritos que dedica a la labor métrica de Andrés Bello, verdadero fundador de la Versificación española contemporánea (1955, 1965a, 1965b; especialmente el primero), conjuga Gili Gaya la sabiduría con la ponderación, la humanidad con la visión aguda del campo conceptual. Además de trasladar fielmente el conjunto de aportes métricos de Bello, introduce algunas ideas nuevas, procedentes de su propia observa-

ción: en especial, la ampliación en el número de sílabas de las cláusulas rítmicas en la poesía moderna, desde las tres establecidas por Bello hasta las cinco, y también el movimiento tensivo-distensivo dentro de cada cláusula rítmica.

La ciencia rítmica española debe, pues, al insigne lingüista don Samuel Gili Gaya la exploración más sostenida sobre el tema, así como un corpus doctrinal sólido y coherente.

Índices auxiliares

1

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ADDISON, J.: 179
ALARCOS GARCÍA, E.: 35, 160
ALDRETE, B. de: 122
ALEIXANDRE, V.: 21, 63, 89, 93-95, 101
ALFONSO DE CARVALLO, L. A.: 144
ALFONSO EL SABIO: 111
ALONSO, A.: 9, 10, 11, 12, 16, 23, 25, 33, 37, 60, 75, 96, 208
ALONSO, D.: 10, 22, 32, 37, 63, 65, 91, 101, 137, 153, 200
AMUNÁTEGUI, M. L.: 115, 116, 147, 148, 160-162
ARISTÓTELES: 17, 66, 101, 138
AUGUSTO, O.: 161
AZORÍN (J. M. R.): 16, 24, 60, 74, 84, 100, 108, 109, 198, 200

BALBÍN, R. de: 25
BARBIERI, F. Asenjo: 70
BAROJA, P.: 24, 84, 100, 108, 109
BATTEUX: 122
BÉDIER, J.: 148, 165
BELLO, A.: 9, 20, 21, 26-29, 35, 87, 88, *115-168*, 209, 210
BENUSSI, V.: 38, 183
BINET, A.: 38, 172
BINGHAM, W. V. D.: 38, 176
BLAIR, H.: 122, 141
BLASCO IBÁÑEZ, V.: 16, 60, 83, 84, 100, 108, 109
BOHME: 178
BOLTON, T. L.: 38, 171
BOURDON, B.: 22, 38, 93
BOUSOÑO, C.: 10, 22, 32, 37, 65, 93, 153
BROCENSE, F. Sánchez de las Brozas, el: 121, 122
BROWN, W.: 38, 180
BROWNE: 179
BROWNING, R.: 174
BRÜCKE, E. W.: 38, 171
BÜCHER, K.: 38, 177, 178, 183

CALDERÓN DE LA BARCA, P.: 51
CAMBÓ, F.: 84
CANALS, A.: 69
CAPMANY, A.: 122
CARAMUEL, J. de: 29, 121, 162, 163
CARLYLE, Th.: 179
CARO, M. A.: 115, 120, 123-125, 136, 159, 160, 161
CASCALES, F. de: 129, 137
CASTELAR, E.: 24, 108, 203
CICERÓN, M. T.: 18, 63, 64, 66, 67, 101-103, 132, 139, 153, 208
CID, (R. D. de B.) Mio: 109, 147
CLARKE, D. C.: 137
CLAUDEL, P.: 65
COLERIDGE, S. T.: 177
COLL Y VEHÍ, J.: 124, 137
CONDE, C.: 86
CONDILLAC, E. B. de: 164
CORTÉS, D.: 24, 108
CORREAS, G. de: 20, 29, 87, 129, 137, 162, 167

COSTA, J.: 12, 33
COURTIER, J.: 38, 172
CUERVO, R. J.: 124, 159

DIEGO, G.: 65
DÍEZ ECHARRI, E.: 137, 143, 150, 166
DOLÇ, M.: 17
DOZY, R.: 147

EMERSON, R. W.: 179
ENCINA, J. del: 129, 143, 147, 162

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: 36
FERNÁNDEZ DE SAN PEDRO, A.: 119
FIGUEROA, F. de: 161

GARCÍA BACCA, J. D.: 123
GARCÍA DEL POZO, G.: 119
GARCILASO DE LA VEGA: 101, 161
GASCOIGNE: 186
GAUTIER, L.: 165
GEMELLI, A.: 134
GRAMMONT, M.: 25, 38, 75, 104, 152, *200*
GRASES, P.: 159-161
GROOS: 179
GUEST, E.: 38, 172, 174
GOETHE, J. W.: 179
GÓMEZ HERMOSILLA, J.: 29, 121, 122, 130, 133, 136, 140, 151, 161, 163
GÓNGORA, L. de: 88
GONZÁLEZ, J. G.: 141
GRANADA, Fr. L. de: 138
GUMMERE, F. B.: 38, 172, 174
GURNEY, E.: 38, 173

HANSSEN, F.: 137
HEGEL, G. W. F.: 79, 192
HEINE, H.: 179
HENRÍQUEZ UREÑA, P.: 19, 37, 78, 125, 137
HIERRO, J.: 203
HOMERO: 65, 103
HORACIO, Q. (H.) F.: 29, 115, 139, 160
HOWELLS, W. D.: 179
HURST, A. S.: 38, 172

INGERSOLL: 179
IRIARTE, T. de: 136, 163

JAMES, H.: 179
JÁUREGUI, J. de: 78, 90
JESSEN: 186
JIMÉNEZ, J. R.: 21, 22, 55-56, 63, 64, 89, 90, 101
JOVELLANOS, G. M. de: 163

LAMB, Ch.: 179
LANDRY, E.: 25, 31, 35, 37, 67, 102, 152, 172, 184, 187, 208
LANIER, S.: 38, 174
LEÓN, Fr. L. de: 69, 103, 138
LEÓN FELIPE (L. F. Camino): 203
LIPPS, Th.: 38, 179
LIPSKY, A.: 38, 179
LISTA, A.: 130
LOCKE, J.: 164
LÓPEZ, A.: 12
LÓPEZ PICO: 76
LÓPEZ PINCIANO, A.: 26, 29, 122, 129, 131, 137, 141, 144, 162
LOTE, G.: 39, 51, 174
LUZÁN, I. de: 29, 122, 130, 136, 151, 161, 163

MAC COLL, D. S.: 39
MAC DOUGALL, R.: 39, 179
MACHADO, A.: 83, 89
MAFFEI, S., marqués de: 139
MCKAY, J.: 38, 172
MARBE, K.: 39, 179
MARMONTEL: 122
MARTÍ, J.: 203
MARTÍNEZ DE LA ROSA, F.: 122, 130, 144
MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, B.: 118
MARTÍNEZ TORNER, E.: 18, 30, 33, 36, 37, 73, 106, *197-201*

MARTORELL, J.: 69
MÁS, S. de: 130
MASDEU, J. F.: 136
MAURA, A.: 24, 84, 108-109
MAURY, J. M.: 119, 125, 126, 132, 139, 141, 142
MENÉNDEZ (y) PELAYO, M.: 83, 84, 89, 100, 108, 109, 116, 123, 124, 126, 161, 164
MENÉNDEZ PIDAL, R.: 9, 137, 147, 148
MEUMANN, E.: 11, 12, 25, 37, 88, *171-173*, 175, 192
MEYER, E. A.: 39, 172
MILÁ Y FONTANALS, M.: 17, 35
MINER, J. B.: 39, 175
MIRÓ, G.: 84, 108
MITFORD, W.: 132
MIYAKI, I.: 39, 175
MORIER, H.: 25
MUNÁRRIZ, J. L.: 122, 141
MURATORI, L. A.: 139, 147

NAVARRO TOMÁS, T.: 9, 10, 13, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 33, 37, 43, 47, 74, 80, 83, 87, 120, 125, 128, 135-136, 152, 163, 165, 167, 193, 197, 200, 203, 207
NEBRIJA, A. de: 20, 24, 26, 29, 43, 87, 103, 117, 121, 122, 128, 129, 147, 149, 150, 151, 162, 163, 166
NERUDA, P.: 10, 21, 89, 94, 101

OCHOA, E. de: 147
ORTEGA Y GASSET, J.: 32, 57, 72, 74, 84, 105, 109, 198, 200

PARAÍSO, I.: 33, 36, *203-204*
PARIS, G.: 148, 165
PARODI: 68
PATTERSON, W. M.: 30, 35, 37, 172, 191, 208
PAUL, H.: 171
PÉGUY, Ch.: 65
PERCY: 186
PÉREZ DE AYALA, R.: 84, 108
PÉREZ GALDÓS, B.: 83, 100, 108
POE, E. A.: 39, 178
PUFFER, E.: 39, 173

QUADRIO, F. S.: 131, 141
QUINTILIANO, M. F.: 18, 66, 102, 132, 138, 208

RAYNOUARD: 147, 165
RENGIFO, D. de: 121, 129, 149, 150, 162
RIMBAUD, A.: 200
RÍOS, A. de los: 100
RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G.: 69
ROSENBLAT, A.: 119
ROSSELLÓ PORCEL: 64
ROUDET: 75, 104
ROUSSELOT, P.: 15, 57, 69, 71, 75, 104
RUBÉN DARÍO (F. R. García Sarmiento): 21, 43, 47, 50, 55, 88, 128, 156, 165
RUSKIN, J.: 179

SACCHI, J.: 131, 141
SAINTSBURY, G.: 39, 186
SALVÁ, V.: 121, 125
SÁNCHEZ, A.: 17
SÁNCHEZ MONTERO, F.: 118
SANFORD, E. C.: 39, 177
SANTIAGO PALOMARES, F. J.: 118
SARAN, F.: 11, 39, 152, 174, 184, 185
SCHAW, M. A.: 39, 173
SCHIPPER, J.: 39, 174, 185, 186
SCHUMANN: 173
SCOPPA: 132, 141
SCOTT, F. N.: 39
SCRIPTURE, E. W.: 39, 176, 177
SEBASTIÁN, M.: 118
SICILIA, M. J.: 29, 118, 119, 121, 127, 130, 133, 135, 161

SIEVERS, E.: 25, 152, 173, 174, 185, 186
SILVA, J. A.: 88
SISTAC, D.: 12
SMITH, M. K.: 39, 172, 177, 178, 179
SQUIRE, C. R.: 39, 178, 185
SPENCER, H.: 179
STETSON, R. H.: 37, 176, 190
STORM: 76

TENNYSON, A.: 174
TICKNOR, G.: 148
TITCHENER, E. B.: 40, 172
TRIPLETT, N.: 39, 177
TYRWHITT: 149

UNAMUNO, M. de: 24, 83, 85, 100, 108, 109

VALENCIA, G.: 88
VALERA, J.: 83, 100, 108
VALLE INCLÁN, R. M.ª del: 10, 60, 74, 198, 200
VERRIER, P.: 25, 40, 152, 173, 183, 184
VICUÑA CIFUENTES, J.: 166
VILA RUBIO, M.ª N.: 30
VILLAR, J. de: 144
VIÑAZA, conde de La: 43, 118, 125
VIRGILIO, P. (V.) M.: 29, 115, 160, 161
VOSSLER, K.: 24

WALLIN, J. E. W.: 40, 174
WESTPHAL: 174
WHITMAN, W.: 101
WRINCH, S. F.: 39, 173
WUNDT, W.: 11, 25, 38, 40, 72, 179, 181-183, 190

ZARAGÜETA, J.: 36

2

ÍNDICE DE MATERIAS

ACENTO (o acento intensivo): 13, 14, 18, 26, 43, 56, 68, 75, 77, 88, 110, 117, 121, 125, 126, 129, 130, 132, 142, 157
Véase *Intensidad, *Esfuerzo y *Ritmo acentual
Acento de insistencia (en francés): 75, 110, 111
Acentos dominantes (o acentos rítmicos dominantes): 91, 200
Acentos móviles o variables: 13
Acento obligatorio del verso: 13
Fuerza tonal del acento: 45
Clasificación de los acentos según A. Bello: 27, 152
Relación ritmo-acentos según A. Bello: 155
ACENTUACIÓN LLANA (en español e italiano): 59, 74, 127
Véase *Ritmo idiomático
ACENTUACIÓN TROCAICA (en español): 109
AMETRÍA: 69, 91, 92, 101, 106
Véase *Verso libre
Ritmo amétrico (o atemporal): 70, 77
Versos amétricos: 92, 95, 96
ANACRUSIS: 28, 165
ANAPESTO: 66, 87, 92, 151, 167, 178
Ritmo anapéstico: 151
ANFÍBRACO: 87, 151, 167
Ritmo anfibráquico: 151
ANTICLÍMAX: 153
ANTÍTESIS: 153
ARTE CONTEMPORÁNEO desintegrador, minoritario: 89

BALANCEO (Ritmo como ~): 64, 66, 69, 82, 102, 153, 154, 172, 180, 189, 190, 196
BASE FISIOLÓGICA DEL LENGUAJE: 77
BASE PSICOFISIOLÓGICA DEL RITMO: 56, 65, 82, 153, 172, 189, 190

CANTIDAD o duración (como factor rítmico): 12, 14, 15, 26, 43, 56, 60, 68, 70, 103, 122, 126, 157, 207

CANTIDAD DE GRUPO FÓNICO: 15, 16, 102, 103, 208
CANTIDAD DE VOCALES Y CONSONANTES: 128, 133, 134
CANTIDAD SILÁBICA: 14, 15, 69, 102, 115, 117, 121, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 140, 142,208
CESURA (Concepto de Versificación latina): 143, 166
CESURA (= cortes breves en interior de versos largos):
Véase *Pausa: Clasificación de las pausas según A. Bello
CESURA (= pausa entre hemistiquios): 51, 88, 162, 167
CLARIDAD (de la lengua española): 24, 110
Véase *Ritmo idiomático
CLÁUSULA (o cláusula rítmica): 26, 28, 153, 157, 167
Véase *Pie y *Versificación de cláusulas
Cláusula rítmica según A. Bello: 149, 152, 167
CLÁUSULA (= frase fónica): 67, 100, 102, 111
CLÁUSULA (= sílabas finales del período): 209
CLÍMAX: 153
COMBINACIÓN DE VERSOS EN INTERIOR DE ESTROFA: 88, 91, 143
Véase *Estrofas desiguales
COMPÁS (musical): 69, 88, 92
CÓMPUTO SILÁBICO: 70
CORRELACIONES: 153
«CURSUS»: 18, 68
«Cadencia numerosa» en final de frase: 67

DÁCTILO: 66, 71, 87, 92, 93, 127, 129, 139, 151, 152, 167, 178
Acento dactílico: 105
Ritmo dactílico: 92, 152
DIFERENCIAS LENGUA HABLADA / PROSA LITERARIA: 69, 83
DIFERENCIAS LENGUAS CLÁSICAS / ROMANCES: 116, 122, 130, 131, 139
DIFERENCIAS POESÍA CLÁSICA / ROMÁNICA: 141, 142, 151, 161
DIFERENCIAS POESÍA TRADICIONAL / VERSO LIBRE: 96
DIFERENCIAS PROSA / VERSO: 13, 22, 51, 77, 203
Fronteras borrosas entre prosa y verso: 55, 64, 79, 100, 101, 140, 156, 174, 192
DIFERENCIAS PROSA / VERSO LIBRE: 94
Semejanzas entre prosa y verso libre: 94

ENCABALGAMIENTO: 13, 50, 51, 94

ENTONACIÓN o ritmo tonal: 13, 15, 16, 43, 52, 59, 60, 155, 199
Véase *Tono
Curva tonal o melódica: 13, 48, 49, 50, 59, 110, 111, 122, 155

ENTONACIÓN (como factor rítmico): 12, 68, 95, 207, 208
Entonación aguda: 111
Inflexiones: 47
Tonema: 16, 80, 81, 193
Tonillo: 81
ESFUERZO (= intensidad, según A. Bello): 126
ESPONDEO: 66, 93, 139, 178
ESQUEMA ACENTUAL: 90
ESTROFAS DESIGUALES: 88

FACTORES QUE MODIFICAN LA BASE RÍTMICA en español: 58
FACTORES QUE MODIFICAN LA ENTONACIÓN: 49, 50, 52
FISIONOMÍA RÍTMICA DEL ESPAÑOL: 24, 100
Véase *Ritmo acentual y *Ritmo idiomático
FISIONOMÍA RÍTMICA DE UN TEXTO LITERARIO: 204
FONEMAS (Ritmo y expresividad de los ~): 197, 200
FONÉTICA EXPERIMENTAL: 12, 14, 75, 120, 122, 133, 152, 177, 189, 207
Véase *Ritmo fónico
Quimógrafo (o trazados quimográficos): 44, 50, 58, 69, 73, 104, 207
Problemas en la investigación del ritmo mediante la Fonética Experimental: 69

GRAVEDAD (de la lengua española): 24, 110
Véase *Ritmo idiomático e *Idiomatología
Ritmos graves y agudos: 110
GRUPO ACENTUAL O DE INTENSIDAD (= pie): 127, 149
Véase *Pie intensivo
GRUPO FONÉTICO: 43, 44, 46, 48
Véase *Grupo fónico
GRUPO FÓNICO: 19, 20, 25, 43, 60, 67, 79, 82, 93, 108, 193, 195, 208
Consecuencias estilísticas de grupos fónicos breves o largos: 60, 84

HEMISTIQUIO: 13, 48, 50, 51, 164
HEXÁMETRO: 93, 115, 166
HISTORIA DEL RITMO: 17, *66, 69*

IDIOMATOLOGÍA: 99, 133, 134, 197, 209
Idiomatología métrica: 146
INCISO (o κόμμα): 18, 19, 66, 209
INTENSIDAD (como factor rítmico o fonético): 12, 13, 43, 47, 75, 122, 152
Véase *Acento

ISOCOLON: 194
ISOCRONISMO: 70, 77, 92, 102, 140, 142, 145, 153, 155, 167
ISOSILABISMO: 140

MARCIALIDAD (de la lengua española): 24, 110
Véase *Ritmo idiomático e *Idiomatología
Ritmo marcial (del español): 109
MELODÍA: 43, 82, 89
Ritmo melódico: 51
METRO (Concepto de Métrica): 17, 137, 138, 140, 148
Ritmo métrico: 25, 26, 66, 70
METRO (= opuesto a «numerus»): 66, 101, 102, 138, 139, 209
METRO (= medida temporal): 154, 155
MIEMBRO: 18, 19, 66, 67, 209
MOVIMIENTO ACENTUAL de la frase o verso: 92
MOVIMIENTO BALÍSTICO: 18, 19, 23, 77, 78, 93, 106, 208
Sílaba, movimiento balístico: 18, 77, 107
MOVIMIENTO DE LAS SÍLABAS (concepto de Gili Gaya): 153, 154, 208
MOVIMIENTO LLEVADO (o conducido): 18, 19, 23, 77, 93, 108, 208
Grupo fónico y oración, movimientos llevados: 77, 107
MOVIMIENTOS TENSIVOS Y DISTENSIVOS (= ritmo como ~ ~): 22, 27, 65, 82, 93, 95, 97, 103, 154, 180, 182, 189, 190, 192, 194, 208
MUSICALIDAD: 70

NO ISOSILABISMO: 88, 135
NÚMERO DE SÍLABAS (cuenta del ~ ~): 90
«NUMERUS» (= ritmo prósico): 18, 66, 69, 102, 103, 138, 209

ONOMATOPEYA (o «armonía imitativa»): 200
ORACIÓN: 19, 66, 80, 109, 193, 195
ORIGEN DE LA VERSIFICACIÓN ROMÁNICA: 150, 151
ORTOEPÍA: 118
ORTOLOGÍA: 116, 123, 125, 127, 128, 131, 133, 137, 140, 159, 162, 165, 168
ORTOPEYA: 118

PARALELISMO: 64, 153
PAUSA: 13, 27, 47, 60, 68, 81, 94, 102
Clasificación de las pausas según A. Bello: 27, 143, 165, 166
PERÍODO: 18, 20, 66, 108, 209
Período breve o abundante: 61

PERÍODO DE ENLACE (según T. Navarro): 165, 167
PERÍODO RÍTMICO INTERIOR (según T. Navarro): 165, 167
PIE (= verso): 149, 150, 167
PIE CUANTITATIVO (latino): 51, 66, 87, 102, 115, 129, 136, 173
PIE INTENSIVO O ACENTUAL: 15, 58, 87, 88, 151
Pie acentual binario: 87, 106
Pie acentual ternario: 87
Ritmo binario: 198, 199
Ritmo ternario: 74, 198, 199
PIE MÉTRICO O RÍTMICO: 20, 21, 26, 28, 50, 70, 88, 91, 92, 95, 146, 153, 167, 190, 207
Véase *Cláusula
Pie tetrasílabo: 88, 156
PIE ISÓCRONO (en Métrica): 135
PIE MELÓDICO: 51
PIE TENSIVO-DISTENSIVO: 155, 156
Véase *Movimientos tensivos y distensivos
POLIMETRÍA: 91, 95
POLIRRÍTMICOS, Versos ~: 95
PROSA HABLADA: 16
PROSA LITERARIA: 16, 66
PROSA NUMEROSA: 18, 83, 103, 138
Véase *«Numerus»
PROSODIA: 117, 118, 136
PSICOLOGÍA ALEMANA (Concepción rítmica de la ~): 11, 18, 60, 88, 105, 171, 172, 192, 208, 209
Véase *Base psicofisiológica del ritmo
PSICOLOGÍA FRANCESA (Concepción rítmica de la ~): 93

RECURRENCIA (= Ritmo): 64, 70, 81, 93, 94, 153, 175, 180
RECURRENCIA ACENTUAL: 153, 195
RIMA (según A. Bello): 147, 148, 164
Origen de la rima asonante románica: 117
RITMO (Concepto del ~ en general): 11, 25, 51, 55, 57, 58, 64, 70, 72, 138, 139, 152, 153, 175, 193
Véase *Historia del ritmo y *Psicología alemana (Concepción del ritmo según la ~)
RITMO (= patrón previo a la expresión literaria): 61
RITMO (en Métrica, según A. Bello): 149
RITMO ACENTUAL (o intensivo): 13, 27, 48, 75, 87, 105, 127, 128, 148, 157
Naturaleza acentual del ritmo del verso: 87
RITMO ACÚSTICO: 153
Diferencias individuales en la percepción del ritmo: 191

RITMO CUANTITATIVO: 43, 115, 141
RITMO DE LA PROSA (en general): 10, 11, 14, 19, 24, 66, 79, 101, 102, 103, 193, 208
RITMO DE LA PROSA ESPAÑOLA (en general): 32, 33, 55, 61, 75, 102, 198, 199, 201, 209
RITMO DE LA PROSA LITERARIA ESPAÑOLA: 14, 17, 23, 24, 60, 65, 100, 191, 195, 199, 207
Renovación rítmica de la prosa española: 85, 99, 100, 108, 109, 111
RITMO DE LA PROSA HABLADA ESPAÑOLA: 17, 23, 58, 65, 83, 105, 127, 191, 195, 203, 207
RITMO DE PENSAMIENTO: 12, 15, 32, 88, 153, 192, 207
RITMO DEL VERSO (tradicional): 13, 43, 52
Renovación rítmica del verso español: 85, 136
RITMO DEL VERSO (libre): 10, 11, 17, 55
RITMO EN CADENA: 23, 96
RITMO FÓNICO (o fonético): 12, 13, 15, 64, 65, 78, 193, 207
RITMO IDIOMÁTICO (o lingüístico): 14, 17, 18, 56, 70, 76, 83, 99, 103, 105, 107, 109, 110, 127, 128, 171, 189, 191, 199, 203
Véase *Tempo andante y *Trocaico
Rasgos rítmicos idiomáticos como base de la Versificación: 83
RITMO MORFOSINTÁCTICO: 10
RITMO SEMÁNTICO (o «ritmo intelectual», «psicológico», «psíquico» o «mental»): 10, 55, 64, 65
Véase *Ritmo de pensamiento
RITMO TOTAL: 11, 12, 207

SÍLABA: 19, 25, 67, 76, 90, 92, 102, 193, 194, 208
Sílaba átona entre tónicas (en español): 76
Sílabas largas y breves: 129, 132, 142

«TEMPO»: 16, 22, 27, 59, 82, 92, 94, 104, 133, 154, 155, 171, 194, 195, 199, 207
«Tempo andante»: 16, 58, 73, 74, 104, 199
TIEMPO LLENO: 93
TIEMPO VACÍO: 93
TIPOLOGÍA RÍTMICA DE LA PROSA: 204
TONO: 43, 47, 56, 110, 126, 132
Véase *Entonación
Altura musical: 43
Altura tonal: 13
TROCAICO, Esquema o pie intensivo ~: 15, 58, 59, 71, 73, 106, 127
Ritmo trocaico: 16, 59, 74, 105, 152, 174, 178
Véase *Troqueo
TROQUEO: 66, 87, 106, 129, 151, 167, 173

VERSÍCULO (= verso libre): 18, 22, 32, 65, 76, 78, 89, 91, 93, 94, 96, 100, 156
VERSÍCULO (= unidad melódica): 94
VERSÍCULO (=verso irregular, junto a otros regulares): 94, 96
Véase *Estrofas desiguales
VERSÍCULO (= movimiento llevado): 18, 21, 78,93
VERSIFICACIÓN CUANTITATIVA: 142
VERSIFICACIÓN DE CLÁUSULAS: 21
VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA: 12, 108, 161
VERSIFICACIÓN SEMILIBRE: 95
VERSO LIBRE: 18, 19, 20, 23, 27, 79, 89, 90, 92, 94, 136, 156, 207, 208
Motivación antropológico-cultural del verso libre: 96, 97
VERSOLIBRISMO: 17, 56, 64, 203
VERSO TRADICIONAL: 32, 209
Innovaciones renacentistas del verso: 157
Innovaciones románticas y modernistas: 78, 88, 91, 120, 156, 157

YAMBO: 66, 87, 129, 151, 167, 173
Ritmo yámbico: 57, 71, 105, 127, 152, 174, 178

TÍTULOS PUBLICADOS

Ambrosio Rabanales
Métodos probatorios en gramática científica (1992).

Gregorio Salvador
Política lingüística y sentido común (1992).

Manuel Criado de Val
La imagen del tiempo: verbo y relatividad (1992).

Rafael Lapesa
Léxico e Historia (vols. preparados por J. R. Lodares).
I. *Palabras* (1992).
II. *Diccionarios* (1992).

Inés Fernández Ordóñez
Las estorias de Alfonso el Sabio (1992).

José Polo
Materiales para el estudio de la gramática.
I. *La representación gráfica* (1993).

Fernando Poyatos
La comunicación no verbal
I. *Cultura, lenguaje y conversación* (1993).
II. *Paralenguaje, kinésica e interacción* (1993).
III. *Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción* (1993).

José A. Martínez
Propuesta de gramática funcional (1993).
Cuestiones marginadas de gramática española (1993).
Funciones, categorías y transposición (1993).

Biblioteca Española de Lingüística y Filología

EDICIONES
ISTMO